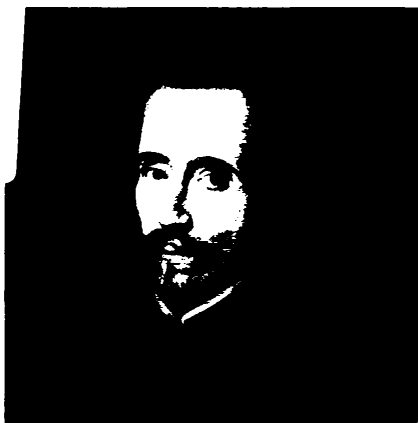


1
-
GRAD
PQ
6457
.A8
2006

Lope de Vega



Arte nuevo
de hacer comedias

Edición de
Enrique García Santo-Tomás

Lope de Vega

*Arte nuevo
de hacer comedias*

Edición de Enrique García Santo-Tomás

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2006

Ilustración de cubierta: Lope de Vega por Eugenio Caxés

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2006
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M-3528-2006
I.S.B.N.: 84-376-2286-7
Composición: Grupo Anaya
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.
Humanes de Madrid (Madrid)

Índice

INTRODUCCIÓN.....	9
El <i>arte</i> de hacerse en una biografía	13
Lope de Vega y los caminos hacia la <i>comedia nueva</i>	18
El panorama teatral en el cambio de siglo	27
El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> y el contexto cultural de 1609 ...	43
Más allá del <i>Arte nuevo</i> : Lope y los debates sobre el teatro ..	61
El <i>Arte nuevo</i> en su posteridad: polémicas, cánones, reediciones	90
ESTA EDICIÓN	109
BIBLIOGRAFÍA	111
EDICIONES PRINCIPALES	123
ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO	129

Introducción

A Joyce

—Representa como sueles,
que yo no gusto de andar
con el arte y los preceptos.
—Cánsanse algunos discretos.
—Pues déjalos tú cansar.

LOPE DE VEGA, *Lo fingido verdadero*

Socorra la razón a la autoridad. Un ingenio anómalo siempre fue mayor porque se deja llevar del connatural ímpetu en el discurrir de la valentía en el sutilizar; que el atarse a la prolijidad de un discurso y a la dependencia de una traza, le embaraza y le limita.

BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*

EL «ARTE» DE HACERSE EN UNA BIOGRAFÍA

La historia del teatro español cuenta con todo un magnífico catálogo de testimonios que han reflexionado sobre su situación en la historia literaria, que han expresado anhelos de cambios en cuanto a la práctica dramática y que han proyectado, en muchas ocasiones, su propio ideal estético. Estudiar el teatro del Siglo de Oro implica entonces no sólo conocer sus obras maestras o estrenos más innovadores, sino también comprender el efecto de las apreciaciones teóricas sobre estos mismos textos y las polémicas que ambas facetas del hecho teatral —la impresa y la escénica— suscitaron en su momento. Si bien son contados los títulos que hoy se incluyen en el canon crítico y en las historias de la literatura o de las ideas estéticas, lo cierto es que este carácter auto-reflexivo y sus resultantes controversias han tenido una larga genealogía y una notable presencia en el tiempo; así fue registrado en su momento por Emilio Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904) y así ha sido continuado, con pareja intensidad, durante todo el siglo xx¹. Se puede afirmar que este es, sin duda, uno de los grandes logros de la historia intelectual española, proyectándose casi hasta sus mismos orígenes al enriquecer la creación artística desde su misma reflexión y superándose en sus tensiones in-

¹ El texto ha sido reeditado recientemente por José Luis Suárez en Granada, Universidad de Granada, 1997; sigue siendo hoy de gran utilidad la recopilación de Alberto Porqueras Mayo y Federico Sánchez Escribano, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972 (2.^a ed. muy ampliada).

temas entre el respeto a los clásicos y la adaptación a los nuevos tiempos.

No ha faltado, por tanto, una tradición de extraordinaria variedad y rigor ejemplares. La transmisión de los preceptos retóricos clásicos ya había tenido una línea de continuidad desde esfuerzos muy puntuales tanto en la Edad Media —Enrique de Villena, Alfonso de Cartagena— como en el Renacimiento —Antonio de Nebrija, Luis Vives, El Brocense, Arias Montano, Fray Luis de Granada, Diego de Estella o Pedro Juan Núñez, por dar los casos más ilustres—, culminando en textos como *La elocuencia española en arte* (1604, ampliada en 1621) de Bartolomé Jiménez Patón o el *Agudeza y arte de ingenio* (1642 y 1648) de Baltasar Gracián. De igual manera, lo que se entiende como *poética* había gozado de una larga genealogía crítica en los Siglos de Oro ya desde intervenciones como la *Veritas fucata* de Luis Vives (1522), el *Discurso sobre la poesía castellana* de Gonzalo Argote de Molina (1575), el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima (1580) y el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1592), reflexiones teóricas que debían formar parte de las bibliotecas de todo lector culto del siglo XVI, y que no fueron ajenas a los grandes dramaturgos del período áureo. La lengua, la verosimilitud, el decoro..., todos y cada uno de los elementos de la creación estética habían sido ya sometidos a prueba una y otra vez para justificar, precisamente, su propia relevancia y su urgente actualidad; todos y cada uno de ellos, a fin de cuentas, habían mantenido viva la llama de la polémica más allá de la mera creación artística, definiendo así, en última instancia, las coordenadas estéticas, culturales y políticas de una sociedad en busca de su propia definición.

La vida de Lope de Vega (1562-1635) no sólo coincide con muchas de estas poéticas, sino que nos ha dejado acaso la más famosa de todas, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), considerado también como el primer manifiesto del teatro moderno. Cruce de caminos entre un pasado de cambios y tentativas, un presente de logros y evidencias y un futuro de indudables repercusiones, el *Arte nuevo* resume no sólo un pulso dramático y una posición estética y vital, sino

que también logra captar la esencia de un mito en vida que parece consagrarse a golpe de una espectacular biografía². Nacido en la Puerta de Guadalajara de Madrid muy posiblemente el 25 de noviembre de 1562 e hijo de un hidalgo artesano o bordador del Valle de Carriedo, el joven Lope dio muestras muy tempranas de su prodigioso ingenio hasta el punto de generar toda una mitología sobre sus logros intelectuales de niñez y sobre el verdadero inicio de su actividad como *poeta*. Se cree, eso sí, que estudió en el Colegio de los Jesuitas de Madrid —que más tarde se convertiría en Colegio Imperial—, antes de matricularse en la Universidad de Alcalá de Henares (1577-1581) a costa de su primer protector, el Obispo de Cartagena, Inquisidor General y posterior Obispo de Ávila, don Jerónimo Manrique. Sin haber alcanzado titulación alguna que se sepa, en 1583 zarpó de Lisboa en la famosa expedición de la Isla Terceira (Azores) bajo el Marqués de Santa Cruz, siguiendo con ello un modelo decadente y juvenil de poeta-soldado todavía muy presente en el imaginario nacional. De sus años formativos destacarán también los primeros amores con la actriz Elena Osorio, una muy dolorosa e inoportuna ruptura —la joven le abandonó por el rico Francisco Perrenot de Granvela, posteriormente nombrado de forma velada en los sonetos del «ciclo de los mansos»— y los libelos a la joven y a su padre, el autor Jerónimo Velásquez, a quien se cree que Lope había abastecido ya de algunas piezas para representación. Estas calumnias le costarán al *Fénix de los ingenios* dos años de destierro del reino de Castilla y ocho de Madrid; pero antes de marcharse de la Villa raptada a la joven Isabel de Alderete o de Urbina, con la cual se casará por poderes en 1588, días antes de alistarse en la Armada Invencible. Tras el famoso desastre naval —algunos críticos

² Las aproximaciones más importantes a su biografía son las de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973-1974, 2 tomos; Hugo Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968; Felipe B. Pedraza Jiménez, *Lope de Vega*, Barcelona, Teide, 1990; y Suzanne Varga, *Lope de Vega*, París, Fayard, 2002. Para una reciente y más somera apreciación de su vida y obra, véase Maria Grazia Profeti, «Lope de Vega», en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 26, págs. 783-825.

han cuestionado que Lope llegara a participar en dicha expedición—, el joven matrimonio se establece en Valencia, en donde el *Fénix* participará de una rica vida teatral que además dará lugar a algunas de las innovaciones más significativas del arte dramático de su tiempo; será este período valenciano, como veremos más adelante, de suma importancia en el desarrollo de una poética personal en su teatro. La ciudad del Turia se convertirá, además, en trasfondo de algunas de sus comedias más universales: *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*...

Los siguientes años atestiguan cambios significativos y nuevos destinos: en 1590 se instala en Toledo como secretario de Antonio de Toledo y Belmonte, quinto Duque de Alba, con el cual se trasladará más tarde, y en condición de Gentilhombre de cámara, a Alba de Tormes (1592-1595); allí la joven Isabel muere de parto (1594) al dar a luz a su hija Teodora, quien también sobrevive poco tiempo. Vuelve Lope en 1595 a Madrid, entrando al servicio de Francisco de Ribera Barroso, segundo Marqués de Malpica, para pasar más tarde a la tutela del Marqués de Sarriá —futuro Conde de Lemos—, con quien permanecerá hasta 1603. En 1598 casa con Juana de Guardo, hija de un rico tratante de carnes, cuyas atenciones compaginará, para escándalo y ocasional bufa de sus contemporáneos, con la actriz Micaela de Luján; su nueva amante aparecerá, de hecho, en muchas composiciones poéticas bajo el seudónimo de Celia o Camila Lucinda, y de ella nacerán siete hijos que se añaden a los ya tenidos —han sobrevivido dos de los cuatro iniciales— con Juana, entre los que destacan sus favoritos Marcela (1606) y Lope Félix (1607). Para el cambio de siglo, Lope es ya un *poeta* consagrado, que añade a su prodigiosa producción teatral —se cree que hasta 219 piezas para fines de 1603— otras obras igualmente significativas como *La hermosa de Angélica* (1589), el poema épico *La Dragontea* (1598), la novela pastoril *La Arcadia* (1598), el panegírico en verso *El Isidro* (1599) y la novela de tinte autobiográfico *El peregrino en su patria* (1604). Vive ya en Madrid desde 1605 bajo la protección de Luis Fernández de Córdoba y Aragón, Duque de Sessa, a quien servirá de confidente y amigo, y al que dirigirá una —para el crítico

importantísima— larga relación de epístolas³. Compra entonces en Madrid una casita en la calle de Francos en la que vivirá el resto de sus días, y participa activamente en la vida literaria de la Corte ya consagrado como mito viviente. Alterna amores sonados —la actriz Jerónima de Burgos será quizá el caso más conocido— con sinceros arrebatos religiosos como el ingreso en la Compañía de los Esclavos del Santísimo Sacramento del oratorio del Caballero de Gracia (1609), en el oratorio de los trinitarios descalzos en la calle del Olivar (1610) y, más tarde, en la Tercera Orden Franciscana (1611).

Los éxitos en el corral de comedias se alternan con decepciones y amarguras en el ámbito privado: fracaso en su intento de ser Cronista Real en 1611 —y más tarde, de nuevo, en 1620 al caer tal honor en Francisco de Rioja, tras la muerte de Pedro de Valencia—, fallecimiento de Juana en 1613, signos visibles de depresión... Sin embargo, es a mediados de esta década —la cual, por cierto, conoce algunas de sus mejores piezas teatrales— en la cual entra en su vida un nuevo amor, Marta de Nevares, a quien cantará en hermosas composiciones bajo la máscara de Amarilis o como Marcia Leonarda en su famosa colección homónima de cuatro novelas cortas. A sus extraordinarias colecciones de poesía (1602, 1609, 1614) se añaden, ya en plenas polémicas gongorinas, otras piezas maestras como *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624) o *La Corona Trágica* (1627). Es a principios de 1627 —año en que muere el poeta cordobés— en que Lope firma el que será el primero de sus testamentos; se inicia así el llamado «ciclo de senectute» (1627-1635), estudiado inicialmente por Juan Manuel Rozas⁴ y continuado más tarde por María Gra-

³ Remito a las dos colecciones principales, la de Agustín González de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega*, Madrid, Tipología de Archivos Olózaga, 1935, 4 vols.; y la selección comentada en *Cartas*, Diego Marín (ed.), Madrid, Castalia, 1985.

⁴ Véase Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1990, págs. 73-132; María Grazia Profeti, «El último Lope», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro: Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 7), 1997, págs. 11-39.

zia Profeti entre otros, y en el cual el *Fénix* da a la imprenta algunas de sus creaciones más universales. Resulta evidente además que ciertas obras de senectud acusan un marcado personalismo, desde la *Égloga a Claudio* (1631) a su égloga *Filís* (1635), pasando por *El castigo sin venganza* (1631), *La Doro-tea* (1632), el *Huerto deshecho* (1633) o las *Rimas de Tomé de Burguillos* y *La Gatomaquia* (1634). Sabemos también que su malestar existencial no es sólo de raigambre estética, sino que estos años finales se definen también por una conjunción trágica de eventos que inexorablemente conducen a este último momento de crisis: las muertes de su hijo Félix Lope en las costas de Venezuela y la de una Marta de Nevares ya ciega desde 1628, la desaparición de amigos cercanos como Fray Hortensio Paravicino, a las que se une el desgraciado rapto de su hija Antonia Clara por un noble del entorno del Conde-Duque de Olivares; este último evento, en particular, parece ser el golpe definitivo para Lope, quien muere el 27 de agosto de 1635 tras una fulminante recaída final⁵. El impacto se siente en toda la Corte, desde su entierro en la iglesia de San Sebastián y sus multitudinarias honras fúnebres costeadas por el Duque de Sessa, hasta la prohibición por parte del Consejo de Castilla del funeral acordado por el Ayuntamiento de Madrid. Los tributos de los amigos y hombres de letras —muchos de ellos recogidos en la *Fama póstuma* (1636) de Juan Pérez de Montalbán— no hacen sino confirmar la enorme influencia ejercida en la escena cultural y social de su tiempo. Se inicia entonces una segunda etapa de inmortalidad que, desde la intersección de su vida y su obra, perdura con desigual intensidad hasta nuestro presente.

LOPE DE VEGA Y LOS CAMINOS HACIA LA «COMEDIA NUEVA»

Resulta imposible comprender el *Arte nuevo de hacer comedias* como un texto en el vacío, como un comentario desprovisto de antecedentes. Ciertamente es que, a pesar de la importancia histórica de algunas de las más distintivas poéticas

⁵ Aluden a estas desdichas familiares Rennert y Castro, *op. cit.*, págs. 316-326.

prelopesas —Torres Naharro y su *Propalladia* (1517), Luis Alfonso de Carvallo y el *Cisne de Apolo* (1602) o el *Exemplar poético* (1606-1609) de Juan de la Cueva—, la personal cala del *Fénix* actúa como la confirmación de un nuevo quehacer a través del cual se articula una óptica personal y, en cierto sentido, programática. Es, como indicaba más arriba, un texto-bisagra que recoge los logros de las décadas previas y que proyecta ecos futuros, modelando un período de excelsa producción teatral que abarca, de forma más o menos coherente, las fechas aproximadas de 1580 y 1680. La primera de ellas coincidiría, a grandes rasgos, con los titubeos iniciales de Lope como *poeta*, en los cuales se llevan a cabo importantes transformaciones formales de la comedia y tragedia finiseculares en nuevos espacios escénicos: con la profesionalización del actor ya datada desde la década de los cuarenta —pese a las prohibiciones de 1586—, la apertura de los emblemáticos recintos del Corral del Príncipe y de la Cruz —1579 y 1582 respectivamente— altera totalmente el panorama del teatro como un evento comercial asociado a diversas instituciones locales como hospitales y cofradías⁶. La segunda fecha, que se acerca a la muerte de Calderón (1681), marca una progresiva decadencia del teatro áureo y el inicio de nuevos derroteros que quedarán reflejados, por ejemplo, en el último gran compendio teórico del siglo, el *Teatro de los teatros* (1690) de Francisco Antonio de Bances Candamo. Entre las fechas señaladas abundarán los testimonios de ataques y defensas que tendrán como protagonista, total o parcialmente, al fenómeno del teatro, y en donde numerosos preceptistas, *poetas* y miembros de tribunales eclesiásticos modularán un rico panorama de respuestas cruzadas que, en última instancia, acabará por definir la recepción crítica del nuevo arte dramático y su imparable canonización. La *comedia nueva*,

⁶ A los ya conocidos estudios de Hugo Rennert, Otón Arróniz y Norman Shergold se pueden añadir los de Charles Davis y John Varey, especialmente *Los arriendos de corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1987, pág. 12, nota 3; y, más recientemente, las interesantes reformulaciones de Pedro Ruiz Pérez, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996, colección «Perspectivas hispánicas», págs. 119-155, en las que se vuelve a la idea conocida del corral de comedias como *representatio mundi*.

marbete con el que conocemos este renovado mensaje teatral más al gusto de los tiempos y menos sujeto a lo clásico, invitará entonces a una beligerante recepción crítica que, más allá de los propios *poetas*, acaba por involucrar a todo el entramado social⁷.

Sin embargo, las diferentes modificaciones que van sucediéndose hasta llegar a este modelo dramático no pueden dejar de ser comentadas, puesto que, en última instancia, definen el panorama teatral de todo el siglo xvi⁸. Alberto Porqueras Mayo ya mencionó algunas loas teóricas que marcaron el panorama literario de los siglos xvi y xvii, como «Alabanzas de la comedia» de Juan Rufo, incluida en su libro *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1546), la Loa a la comedia de Agustín de Rojas (1603), la de Lupercio Leonardo de Argensola —que según Porqueras Mayo, caló hondo en Lope— o la de Rey de Artieda⁹. Sin embargo, ya la división entre *comedias a fantasía* y *comedias a noticia* que marca Bartolomé de Torres Naharro casi cien años antes que Lope anuncia lo que Javier Huerta Calvo ha definido como «impureza de la comedia», la cual será una de las críticas «no sólo del teatro español, sino también de su crítica»¹⁰. Las recientes propuestas nos hablan de un itinerario que comprendería una serie de

⁷ Véase, por ejemplo, Alfredo Hermenegildo, «Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia», *Revista de literatura* XLVII, 93 (1985), 5-21.

⁸ La bibliografía sobre este período es, claro está, extensísima; a modo de paradigma, véase por ejemplo Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo xvi*, Madrid, Júcar, 1994, así como el resto de su investigación, centrada fundamentalmente en este siglo.

⁹ Véase «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review* 53 (1985), 399-413 [pág. 413].

¹⁰ Javier Huerta Calvo, «Teoría y formas dramáticas en el siglo xvi», en *Historia del teatro español, ibíd.* (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 10, págs. 303-316 [pág. 311]. El 'Proemio' a la *Propalladia* (1517) había sido, como bien insistió Margarete Newels, «la primera formulación de teoría dramática en lengua vulgar en Europa», en *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974, pág. 35; referencia muy útil es todavía la de Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos xvi y xvii», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Guillermo Díaz Plaja (dir.), Barcelona, Vergara, 1953, tomo V, págs. 567-592.

fases simultáneas; así, más que una división entre lo anterior y posterior a Lope, me parece más pertinente la hipótesis, basada en líneas de fuerza internas, de una trayectoria que se resumiría en la tripleta *práctica escénica populista-práctica escénica cortesana-práctica escénica erudita*¹¹. Es entonces cuando se puede ir vislumbrando la evolución de la comedia en lo que acabó siendo la fórmula lopesca, apoyada no sólo por la actividad escénica, sino también por la aprobación de los círculos humanistas que fueron familiares a los Cervantes, Juan de la Cueva, Lasso de la Vega o Virués; no en vano, bajo el término de *comedia* se encontraba también —como ya se anunciara en *La Celestina* (1501) y más tarde recordara Ricardo del Turia— este de *tragicomedia*; respaldada, entre otros, por Luis Vives, la feliz acuñación fue poco a poco empleada en títulos por no otros que el portugués Gil Vicente o el valenciano Joan de Timoneda¹².

Este último ha acabado siendo reconocido como una de las figuras axiales del siglo XVI, sin el cual es además difícil de comprender la evolución posterior del propio Lope; de hecho, su trayectoria intelectual debe verse a la luz del famoso período valenciano que tanto le inspiró, pues será en la ciudad del Turia donde se establezcan sus primeros contactos literarios con el círculo que lideraban los trágicos Rey de Artieda, Virués y comediógrafos como Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro, Carlos Boyl o Ricardo del Turia¹³. El tea-

¹¹ Véase Teresa Ferrer Valls, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 8, pág. 241; igual modelo presenta Evangelina Rodríguez Cuadros en su síntesis «Comedia nueva», *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.), Madrid, Castalia, 2002, págs. 75-79. Al lector interesado remito a Ronald Surtz, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979; y José María Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

¹² Amplió en las siguientes páginas algunas de las reflexiones del segundo capítulo de mi estudio *La creación del 'Fénix': recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000, págs. 66-162.

¹³ Véase Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», VV. AA., *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, Londres, Tamesis, 1986,

tro valenciano había florecido a mediados del siglo xvi, y la ciudad gozaba de una excelente salud literaria; gracias al propio Timoneda se popularizaron, por ejemplo, Lope de Rueda y Alonso de la Vega¹⁴. Los *poetas* locales heredaron del Renacimiento italiano gran parte de su tradición dramática —se han señalado concomitancias con el fenómeno de la *Commedia dell'Arte*— en la búsqueda de una poética más autóctona como parte de una progresiva castellanización que ya venía efectuándose desde el siglo xv¹⁵. Esta centralización de la escritura, producto también de una homogenización de la vida política en estos territorios desde la monarquía de los Trastámara, respondía, como nos recuerda Gaspar Escolano en su *Década primera de la historia de la insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia* (1610), a la búsqueda literaria de una recepción más amplia, basada en el uso de una lengua comprendida por todos. Carlos Boyl, por ejemplo, habló en su poética «A un licenciado que deseaba hacer comedias» de un lenguaje nivelador en la comedia («el lenguaje el más castizo»), y Ricardo del Turia indicó en su «Apologético de las comedias españolas» que este

págs. 251-308; «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, págs. I-LV; más recientemente, y del mismo Oleza, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula* 658 (2001), 12-14. Son referencia obligada los estudios de Rinaldo Foldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Madrid, Anaya, 1973; John G. Weiger, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978; excelente es el último recuento crítico a cargo de Josep Lluís Sirera, «Los prelopidistas valencianos», en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 17, págs. 501-525.

¹⁴ Véase Manuel V. Diago Moncholí, «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 329-353, donde se desarrollan con detalle las coordenadas que hicieron de Timoneda un personaje tan relevante en la escena literaria del Quinientos valenciano.

¹⁵ En cuanto a la influencia italiana, véase Othon Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia*, Madrid, Gredos, 1969; Eberhard Müller-Bochat, «Lope de Vega und die italienische Dichtung», *Abhandlungen der Geistes und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 12 (1956), 1023-1176; más recientemente, Giuseppe Mazzocchi, «La *Commedia dell'arte* y su presencia en España», en *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 19, págs. 549-579.

formato teatral «es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben»¹⁶.

Son estas últimas décadas de siglo un período de apasionantes fórmulas: siendo quizá el «autor que más claramente establece las bases de dicha fórmula»¹⁷, el Canónigo Tárrega escribe, coincidiendo con la estancia de Lope, su famosa comedia *El Prado de Valencia*; ha sido considerada como ejemplo de un nuevo quehacer dramático —en cuanto que se ha asumido como la primera comedia de capa y espada— en un teatro que destaca por la armónica combinación de elementos trágicos —a lo Virués— y cómicos, un uso muy intuitivo del ‘enredo’, o la moda de los ‘cercos’, que tanto seducirá a Lope en sus obras de temática histórica. De manera semejante evoluciona Gaspar de Aguilar, el cual introduce un nuevo tipo de comicidad en obras como *El mercader amante*, modelando con acierto un nuevo tipo de gracioso ya más moderno¹⁸; y Rey de Artieda, por su parte, destaca por la introducción de elementos realistas muy novedosos en una línea parecida a la de sus contemporáneos. La inauguración en Valencia de espacios escénicos como el patio de la Cofradía de Sant Narcís —también conocido como *Els Santets*—, la *casa de comèdies de l’Olivera*, o el Hostal del Gamell (1577-1598), así como el impulso aportado por su universidad —el *Estudi General* valenciano— coincidirá con otras apuestas muy significativas en este último cuarto de siglo: nace, por ejemplo, la «Academia de los Nocturnos» como testimonio de esta conciencia de renacimiento artístico,

¹⁶ Citado en Henry J. Chaytor, *Dramatic Theory in Spain. Extracts from Literature Before and During the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, págs. 39 y 45 respectivamente; véase también el clásico estudio de Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with 'La dama boba', edited from an autograph in the Biblioteca Nacional de Madrid*, Berkeley, University of California Press, 1918; y Federico Sánchez Escribano y Louis Celestino Pérez, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961; una puesta a punto de gran utilidad más cercana a nosotros es la ya citada de Huerta Calvo, págs. 303-316.

¹⁷ Sirera, *op. cit.*, 2003, pág. 502.

¹⁸ Josep Lluís Sirera, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del xvi, desde el punto de vista de la técnica teatral», *Bulletin of the Comediantes* 34, 2 (1982), 173-187.

y que convoca a algunos de los mejores dramaturgos locales. Los valencianos se convierten entonces en los más leales admiradores del *Fénix*, como bien ha señalado John Weiger al escribir:

Boyl, Guillén de Castro, Tirso, Rejaule (o sea, Ricardo del Turia), Barreda, etc., son jalones fundamentales en la historia de esa modernidad teatral. Todos se declaran discípulos de Lope. Todos los nombrados tienen el *Arte nuevo* como bandera. E incluso para hombres alejados del grupo de Lope, desde Pellicer (1635) al Padre Alcázar (ca. 1690), el *Arte nuevo* es fuente declaradamente directa. Y esta situación dura a través de la crisis que sufre el lopismo en manos de los calderonistas de la segunda mitad del siglo, que se hace ya histórica en Bances Candamo en el límite con el siglo XVIII¹⁹.

Existen ya, por tanto, numerosos indicios que presagian las tesis expuestas más tarde por Lope en el *Arte nuevo* tanto en las innovaciones formales de algunas de estas piezas como en las reflexiones teóricas que las acompañan. En 1581, por ejemplo, Andrés Rey de Artieda escribe en los preliminares de su tragedia *Los amantes* que los coros clásicos han pasado de moda, a pesar de que «impresos los vi, no ha muchos meses, / en dos Nizes, que assi el autor las nombra» —haciendo evidente alusión a las *Nises* (*Lastimosa* y *Laureada*) de Jerónimo Bermúdez, publicadas en 1577—; advierte además:

volvernos a los coros, es volvernos
los graves y antiquísimos arneses.

Ya no queremos tanta hebilla, y pernos,
bastan los que nos sirven a la justa:
mas bien *garbados, llanos y modernos*²⁰.

Este sentido de modernidad en Rey de Artieda, que corre paralelo al de *naturalidad* o «garbo» en la expresión, es otro

¹⁹ Weiger, *op. cit.*, 1976, pág. 15.

²⁰ En la dedicatoria *Al ilustre señor don Tomás de Vilanova*; la cita Eduardo Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipología de la 'Revista de archivos', 1929, pág. xxvi; las cursivas son mías.

de los rasgos primigenios que compartirá el joven Lope unos años más tarde. Se insiste con ello en que esta «llaneza» expresiva es producto del habla común, de la «plática Española», en un momento general en que «España está en su edad robusta, / y como en lengua, y armas valga, y pueda, / me parece gustar de lo que gusta» (en una misma línea de exaltación nacionalista a la «Loa de la comedia» que Agustín de Rojas escribirá años más tarde). La lengua común se eleva a categoría de literatura bajo la pretensión de universalidad; por ello, cuando leemos su «Epístola al Marqués de Cuéllar sobre la comedia» (ya en 1605), vemos cómo se ha formado un nuevo canon dramático del cual Lope es uno de sus maestros:

[...] concluyo,
que como el argumento sea tan bueno
que corresponda al claro ingenio tuyo,
el verso grave en su lugar y ameno,
examinado quien lo tiene a cargo
lo mal sonante, bárbaro y obsceno,
puedes oír comedias a mi cargo,
y más si una pasión el alma llega
y al día sobra o te parece largo;
que Tárrega, Aguilar, Lope de Vega
aligerar con sus escritos pueden
la ansia y pasión que te desasosiega²¹.

Esta selección de testimonios anuncia, entonces, cómo la amistad de Lope con los dramaturgos del Turia ofrece al crítico moderno abundantes elogios dirigidos al *Fénix* desde las mismas piezas teatrales; son, de hecho, importantes calas que reflejan una amistad larga y fructífera que no acaba en Valencia, sino que se extiende hasta las polémicas de fines de reinado de Felipe III ya en la animada escena madrileña. En cierto sentido, el *Arte nuevo* supone la culminación de un «arte nuevo» que madura en conjunción con el círculo valenciano, el cual ya venía germinando su propia poética desde la

²¹ Citado en Juliá Martínez, *op. cit.*, pág. xxxv.

adolescencia de Lope. De Virués se ha dicho, por ejemplo, que es el responsable de pasar de cuatro a tres actos, y algunos testimonios —es creencia admitida en el siglo XVIII con Luzán, si bien Moratín no opinó lo mismo²²— así nos lo confirman. Son responsables de las nuevas fórmulas de las que participa Lope, disfrutando de este éxito una vez asentado el modelo nuevo, y se erigen además en defensores de su maestro cuando éste se ve involucrado en las controversias de 1617-1625, confirmando y reforzando así esta identidad de grupo. Muchos de ellos desarrollarán su carrera artística fuera de Valencia, en ocasiones trasladándose a Madrid y cultivando la amistad con el *Fénix* a lo largo de las siguientes décadas; algunos, como es el caso de Guillén de Castro, incluso ganarán premios literarios con Lope en el jurado, o dedicarán sus *Partes* de comedias a sus familiares. La conciencia de escuela se refuerza, además, por la edición de antologías dramáticas; en 1608 se publica en la imprenta de Aurelio Mey un volumen de *Doze comedias de autores valencianos* que incluye piezas del Canónigo Tárrega, Gaspar de Aguilar, Miguel Beneyto y Guillén de Castro, con dos ediciones más en Barcelona (1609) y Madrid (1614) que evidencian el capital cultural de esta nueva generación dramática; y en 1616 se publica *Norte de la poesía española*, ahora ya con doce textos conocidos de Carlos Boyl, Ricardo del Turia, Tárrega y Aguilar, y donde se adjuntan el famoso «Apologético» de Turia y el «Romance» de Boyl. Las antologías, en este sentido, apuntan a la consumación de un mismo horizonte de expectativas, se erigen como elementos unitarios que anuncian un quehacer y un esfuerzo común, y revelan una conciencia literaria que asume unos autores y unos títulos ejemplares y *canónicos*.

²² Fue Lope quien en su *Arte nuevo*, como veremos más adelante, otorgó dicho privilegio al capitán valenciano; no obstante, parece ser que el primero en pasar a los tres actos es Francisco de Avendaño en su *Comedia Florisea* (1553), según Leandro Fernández de Moratín en sus *Orígenes del teatro español*; véase Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 85, nota 1; sobre la génesis del término, véase Michael Ruggiero, «The Term Comedia in Spanish Dramaturgy», *Romanische Forschungen* 84 (1972), 277-296.

En cualquier caso, ya desde fines del siglo XVI se aprecia que este anhelo de cambio fluye en paralelo a un desinterés por las reglas tradicionales de los clásicos; los referentes de Aristóteles y Horacio, ya desde testimonios como *De ratione dicendi* (1532) de Luis Vives, empiezan a perder poco a poco su preeminencia²³. Se irá marcando entonces una distancia entre la sólida tradición teatral defendida por los preceptistas y la evidencia, por lamentable que fuera para algunos, de que un modelo nuevo se iba imponiendo definitivamente; en la *Loa* —que declama la alegoría *Tragedia*— a su tragedia *Alejandra* (1583), por ejemplo, Lupercio Leonardo de Argensola comentará con respecto a Aristóteles que «la edad se ha puesto por medio, / rompiendo los preceptos por él puestos». La adaptación a estas novedades determina también que muchos *poetas* aprovechen para alejarse de un academicismo en decadencia y se orienten más por los gustos del público. Si bien textos de estos años como *El viaje de Sannio* (1585) de Juan de la Cueva, el ya citado *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1592) —que con tanta gracia se parodiará más tarde en *El Diablo Cojuelo*²⁴— o el sentencioso y aristotélico *Libro de la erudición poética* (1596, 1611) de Luis Carrillo y Sotomayor son todavía algo conservadores, existe uno que de-

²³ En cuanto a la influencia de Horacio, véase Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977; sobre las confluencias entre el *Arte nuevo* y la *Epístola* de Horacio a los Pisones, véase Rozas, *op. cit.*, págs. 280-281. Para el caso de Aristóteles, véase Charles David Ley, «Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* [Burdeos, 2-8 de septiembre de 1974]. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, Noël Salomón (eds.), Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, (2 vols.), vol. II, págs. 579-585; el aristotelismo del *Arte nuevo* ha sido explorado por José Luis de Miguel Jover en «La Poética de Aristóteles y el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope», en *Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez. Estudios*, Granada, Universidad de Granada, 1989, 2 vols., págs. 679-698.

²⁴ Véase el final del Tranco IV, con la referencia a la sátira que se hizo a su famosa *Silva de consonantes*.

jará, sin duda alguna, una huella más profunda: la *Philosophia antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano actúa ya como recordatorio del margen de innovación del que disfrutaban los comediógrafos pertenecientes a la generación de Lope. Es sabido que la preceptiva del Pinciano representa, ya en un momento relativamente temprano —pues se cree que se escribió hacia 1588-1593—, la formulación tardía del Renacimiento de sesgo aristotélico, muy alejada de postulados prácticos de la escena de 1600; pero también es cierto que la pieza deja, muy sabiamente, una puerta abierta a innovaciones²⁵. Resulta necesario señalar esto por dos razones: la primera, porque la ruptura de Lope venía ya como un hecho inevitable dentro del desarrollo natural de un género; y la segunda, por desterrar la falsa imagen de un Lope precursor y forjador en solitario de un teatro nuevo²⁶. Los cambios ya venían de antes e incluso en el Lope joven se aprecian titubeos formales entre las formas antiguas y lo que su instinto le empujará a experimentar.

En cualquier caso, sabemos que ni siquiera los llamados clasicistas —Pinciano y Cascales, por ejemplo— tomaron las unidades muy rígidamente, siendo incluso bastante flexibles en el caso de la unidad de tiempo²⁷. Pero el caso de este último, en concreto, es significativo por la relevancia que poco a poco va tomando el modelo lopesco, como resulta ser el

²⁵ Remito al importante estudio de Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962; de «one of the most complete and rewarding treatises of the Renaissance» lo calificó en su momento Robert J. Clements en «López Pinciano's *Filosofía Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory. A Review Article», *Hispanic Review* 23, 1 (1955), 48-55. Más recientemente, véase la sugerente apostilla de Anthony J. Close, «López Pinciano's Theory of Comedy», en *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000, págs. 249-258.

²⁶ Véase, como muestra de su producción, el libro colectivo *Teatros y prácticas escénicas I. El quinientos valenciano*, Valencia, I. Alfonso el Magnánimo, 1984; para una aproximación al fenómeno de los orígenes de la comedia nueva, remito también a la excelente puesta al día de Joan Oleza, «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226, que recoge y ordena lo más significativo de la bibliografía publicada sobre este tema hasta 1992.

²⁷ Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del 'Arte nuevo' de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pág. 66.

caso de sus *Tablas poéticas* (1617): en el apartado último sobre la poesía, dedicará la «Tabla tercera» a la tragedia y la «Tabla cuarta» a la comedia, afirmando en boca del personaje Castalio que «no hay en el mundo tragicomedia»²⁸ en clara oposición a esta nueva creación que mezcla a Terencio con Séneca, «punto candente y por el que ponían el grito en el cielo los censores arcaizantes: el haber destruido la pureza original de los dos géneros teatrales, tragedia y comedia, y haber provocado con su mixtificación el nacimiento de la tragicomedia era algo inaudito para los doctos»²⁹. La etiqueta interesa menos que la propia intención lopesca de mezclar los dos discursos, de acuerdo a la demanda de un público que paulatinamente va modelando un género condimentado con audacias más al gusto de los tiempos y menos sujetas a una tradición que se juzga como anacrónica. El mismo Cascales escribirá más tarde en sus *Cartas filológicas* (1639) una epístola a Lope en defensa de las comedias y su representación, haciendo un largo recorrido por el pasado literario para justificar su validez y prestigio, pero manteniéndose contrario al término mixto de tragicomedia; un Cascales que tendrá el mérito, no obstante, de abogar por una cierta libertad artística cuando afirme que «según los principios del arte, fundado en razón, salga la obra perfecta conforme a lo que el poeta pretende inducir y persuadir en favor de la buena institución nuestra»³⁰.

²⁸ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975; la cita proviene de la «Tabla cuarta», pág. 213.

²⁹ Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 125. No obstante, a partir de estos años se impone el término de *tragicomedia*; ya Griswold Morley y Courtney Bruerton, en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968 [1940], documentaron numerosas piezas bajo el mencionado marbete. El debate sobre la emergencia del término y su práctica puede rastrearse, en el ámbito europeo, en el estudio de Marvin T. Eric, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1962; y, para el paradigma lopesco, en Edwin S. Morby, «Some observations on 'tragedia' and 'tragicomedia' in Lope», *Hispanic Review* 11 (1943), 185-209.

³⁰ Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, Justo García Soriano (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pág. 59. Miguel Romera-Navarro, en su conocido libro *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid,

El campo cultural se va enriqueciendo, por tanto, con un número cada vez mayor de polemistas, hasta el punto de que resultará casi normativo introducir juicios sobre el estado de la comedia se cuente lo que se cuente: desde la picaresca femenina de *Teresa de Manzanares* en Alonso de Castillo Solórzano hasta los retratos a vista de pájaro de Luis Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*, desde las fantasías urbanas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo —véase, por ejemplo, *La estafeta del Dios Momo*— hasta las célebres sentencias de Juan de Zabaleta en su *Día de fiesta por la tarde*, no quedará prosista que evite la tentación de aportar su grano de arena al asunto³¹. Dentro del gran volumen de opiniones y debates que nos ha llegado impreso, Marc Vitse ha distinguido entre una recepción crítica «que separa a los reformadores de los teatrófilos, como separará a los aristotélicos academicistas de los innovadores ‘profesores’ de Lope de Vega» y una recepción ética que incumbe al decoro de los materiales representados³². En un período de grandes cambios en el teatro urbano de los primeros corrales, causan escándalo consideraciones meramente sociológicas; se ha señalado que los ataques de estos años atienden a asuntos polémicos puramente externos, fundamentalmente relacionados con los vestidos y actitudes de los cómicos en escena, la inmoralidad en su vida privada y, sobre todo, a la licitud o no de la presencia de mujeres en las tablas, especialmente en los casos en que la dama

Eds. Yunque, 1935, pág. 27, se muestra más cercano al aplauso incondicional de un Cascales hacia Lope, sin entrar en consideraciones sobre la polémica creación mixta del *Fénix*; véase, a modo de complemento, Juan Barceló Jiménez, «La epístola de Cascales a Lope de Vega con motivo de la licitud de las comedias», *Segismundo* 2 (1965), 227-245, donde comenta la relación de estos dos ingenios.

³¹ Véase, como botón de muestra, mi estudio «*Arts de faire*, carnaval y comedia en *El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta», *Cuadernos de Teatro Clásico* 12 (1999), 89-100.

³² Véase Marc Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988; más recientemente, «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia», en *La Comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 273-289 [pág. 277].

vestía ropas de galán³³; cabe recordar que ya desde sus inicios la medida había generado abiertas reservas, como fue el caso temprano del Padre Francisco de Ribera en *In librum duodecim Prophetarum commentarii* (1567, 1612)³⁴. La comedia áurea, situada entonces en este momento procesal, goza del «privilegio» del escándalo, y tanto en el plano literario como en el meramente sociológico el horizonte de expectativas de la audiencia barroca se ve forzado a continuas audacias al tiempo que se le acostumbra a un espectáculo cada vez más complejo.

Por ello, y ya desde su periodo de «mantillas», la *comedia nueva* comienza a ser considerada como un vehículo de pecado y malas costumbres³⁵. La España de estos años dorados acoge la maduración de la fiesta teatral como un regalo de doble naturaleza, deleitoso pero anti-educativo, escapista pero recordatorio de un presente en crisis. Pablo Jauralde elabora tres pilares fundamentales sobre los que se podría construir una teoría de la producción ideológica teatral: el desarrollo imparable de una clase urbana, un incremento del ocio y del capital a partir de la utilización cada vez más consciente del espacio público. A partir de estos fundamentos, la comedia se convierte en un bien anhelado por todos los pode-

³³ Sobre el tema de las disfrazadas de varón en la comedia, véase Miguel Romera-Navarro, *op. cit.*, págs. 109-140; Antonio García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978, pág. 23; Merveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974; Hans Felten, «La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas, y Lope de Vega», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio anglo-germano*, Hans Flache (ed.), Stuttgart, Steiner Verlag Weisbaden, 1987; el paradigma opuesto se estudia por Jean Canavaggio, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y en la novela del siglo XVII. Actas del I Coloquio de Geste*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1978, págs. 13-46; y, más recientemente, Sidney Donnell, *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2003, ha ofrecido una propuesta mucho más involucrada con los debates contemporáneos en torno a cuestiones de género.

³⁴ Recoge el fragmento Cotarelo, *op. cit.*, págs. 521-522.

³⁵ Para una evaluación reciente del fenómeno, remito a Marc Vitse, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», *Historia del teatro español*, Javier Huerfano Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 24, págs. 717-755.

res políticos y eclesiásticos, dada su naturaleza comunicativa y propagandística basada en esta efectiva capacidad de convocatoria³⁶. Además, como patrimonio que abarca todos los estratos sociales —Díez Borque ha documentado muy acertadamente la accesibilidad de la fiesta teatral³⁷—, se configura como un instrumento eminentemente polémico. Ya en 1591 Juan Dimas Loris, poderoso obispo de Barcelona, había publicado un *Edicto* en catalán en el que se prohibía que en su diócesis se representaran farsas extraídas de temas de las Sagradas Escrituras. Años más tarde (1597) llegará el primer aviso de cierre en señal de luto por la muerte de la infanta Catalina, cuya pérdida deja completamente desconsolado a un ya moribundo Felipe II y, aunque no dura lo suficiente como para dañar al gremio de *poetas, autores y compañías*, denota una activa controversia que involucra a diversas esferas de poder³⁸. La orden real del cierre de teatros el 2 de mayo de 1598, precedida ya en 1596 por una regulación del Consejo Real de Castilla que pedía la supresión de elementos externos como la presencia de las mujeres vestidas de hombre en escena, ilustra estas preocupaciones; Antonio García Berrio escribió que el cierre vino precedido por «el escaso arraigo popular del teatro», «una densa nube de críticas morales» y «una tensión adversa» que fueron un caldo de cultivo apropiado para esta primera prohibición³⁹. Y lo cierto es que fue un evento que se escribió y reescribió en numerosas ocasiones: Agustín de Rojas, autor de una famosa loa a la *comedia nueva*, lo mencionará en su *Viaje entretenido* cuando si-

³⁶ Véase Pablo Jauralde, «Ideologías y comedia: estado de la cuestión», en Jean Canavaggio, ed., *op. cit.*, págs. 351-380 [págs. 356-358].

³⁷ Véase, por ejemplo, su clásico *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978; más recientemente, el volumen conjunto *Espacios teatrales del barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*, (XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7-9 de julio, 1990), José María Díez Borque, ed., Kassel, Reichenberger, 1991.

³⁸ Véase un recuento más pormenorizado en Henry Kamen, *Philip of Spain*, Londres y New Haven, CT, Yale University Press, 1997, pág. 312. Son numerosos los documentos que registran, de una forma u otra, este cierre de comedias.

³⁹ Véase *op. cit.*, 1978, pág. 22.

túa a su autor, que es también un personaje de su libro, viviendo del teatro; al hablar de los percances de su vida afirmará que «el mayor que yo he hecho en mi vida hice los días pasados aquí, en Granada, cuando quitaron la comedia, que fue poner una tienda de mercería»⁴⁰. Esta sanción de los nuevos espectáculos se amplía con acusaciones sobre su naturaleza subversiva: García de Loaisa y Girón, Fray Diego de Yepes y Fray Gaspar de Córdoba enviaron al Rey su *Parecer sobre la prohibición de las comedias*, en donde advertían sobre los efectos nocivos de la comedia, en su provocación a la risa, parricidios, incestos, adulterios, «pompa infernal, derramamiento de corazonces, empleo de días sin provecho, y apercebimiento para la maldad», etc., insistiendo en que los estudiantes universitarios «no desperdiciaran en pocos días por vellas lo que les dieron sus padres para el gasto moderado de un año»⁴¹.

El cierre provocará también la emergencia de voces discordantes; Lupercio Leonardo de Argensola, quien años atrás había cultivado con gran éxito el género de la tragedia, escribe en 1598 su *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido a Felipe II*, en donde respondía a la súplica de la Villa de Madrid de que se levantase la suspensión de las comedias, texto que en última instancia provocó la Orden real del 2 de mayo; y el Consejo de Castilla, desde la otra ladera crítica, escribió en 1600 una *Consulta* en la cual concluía que «las comedias y entremeses en que la materia que en ellos se tratare, no sea mala ni deshonesta, ni se mezclen en ellos bailes y meneos lascivos, ni dichos torpes y deshonestos, no son prohibidas y se debe permitir representarse»⁴². Volvía a insistirse así en que se incluyera la prohibición de representarse en las Universidades de Salamanca y Alcalá, «porque en ellas se distraen los estudiantes y se perturban los estudios y ejercicios

⁴⁰ En su *Viaje entretenido*, Jean-Pierre Ressot (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pág. 192.

⁴¹ Cotarelo, *op. cit.*, págs. 393-394. Otros testimonios de interés pueden cotejarse en el útil y curioso libro de José Hesse, *La vida teatral del Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.

⁴² Cotarelo, *op. cit.*, pág. 163; en cambio, un personaje tan influyente como Fray José de Jesús María atacará en 1601 esta postura desde su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*.

de letras»; en cuanto al tema que más preocupaba, a saber, el de la representación de mujeres, el Consejo de Castilla determinó que era mejor que lo hicieran los hombres, «aunque no se afeiten», inquietud que será luego trasladada a los versos del *Arte nuevo* por Lope⁴³. Hay, además, toda una retórica en juego sobre el género del teatro como pasatiempo y del público que va a verlo; entre las razones esgrimidas para suprimir las funciones teatrales, una de las principales será la de tachar de «femenino» el deleite producido por las comedias; se añaden, cierto es, calificaciones de «perniciosas», «inmorales», etc., pero ese rasgo poco masculino que aporta el elemento catártico de la fiesta no se juzga como educativo en una sociedad escasamente proclive a estas conductas.

En cualquier caso, los documentos a favor y en contra de la representación de comedias hacen ver al lector de hoy cómo en el XVII comienza a fraguarse una nueva retórica que adopta siempre una serie de pautas determinadas: aquéllos a favor del teatro se apoyan en la calidad y propiedad de algunos de los espectáculos de índole más que dudosa o definden el carácter «abierto» de la pieza escenificada, la cual se puede leer de muchas maneras y de la que se puede sacar gran provecho; los que se manifiestan en contra elaboran toda una genealogía de autores clásicos cuyas citas prestigias sirven de evidencia del mal de las comedias, genealogía que da lugar a todo un despliegue de denuncias sobre lo afeinado de las conductas en escena, lo impropio de las actrices, o la «torpeza» de sus temas. Marc Vitse ha escrito con respecto a este cierre de teatros:

muchos piensan que todavía es tiempo de parar o frenar los excesos de la Comedia Nueva en el momento de su paulatina pero irresistible afirmación, sin renunciar por ello a la eficacia de un instrumento de comunicación visto entonces no como la antitética competidora de la oratoria sagrada sino más bien como su provechosa prolongación⁴⁴.

⁴³ Cotarelo, *op. cit.*, págs. 163 y 164.

⁴⁴ Vitse, *op. cit.*, 2003, pág. 723.

Todo el eco de estas controversias quedará reflejado, unos años más tarde, en el *Arte nuevo*.

* * *

Por documentos referentes a su decreto de expulsión, sabemos que ya para 1587 el *Fénix* era el escritor más popular y solicitado de su tiempo; disfrutando ya de una reputación establecida cuando se cerraron los teatros en 1598, había además producido una serie de títulos que han pasado a ser referencias de estudio en su producción literaria⁴⁵. En piezas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* (1585) o *El verdadero amante* habían convivido ya modelos antiguos —Juan de la Cueva, Lope de Rueda— y titubeos formales —cuatro actos en la primera, alternancia de verso y prosa en la segunda— con aplaudidas innovaciones⁴⁶; piezas como *Los donaires de Matico*, *Ursón y Valentín* y *Las ferias de Madrid* (para la compañía de Gaspar de Porres en 1588) fueron continuadas, en estos años, por otras comedias de temática urbana no menos atractivas como *El mesón de la corte* (1588-1595), y *La bella malmaridada* (1596) que dieron cuenta de su realidad presente en una ciudad en plena adolescencia. Es cierto que en este Madrid —capital desde 1561, pero interrumpida por el hiato vallisoletano de 1600-1606— cristalizó un primer ciclo dramático que hoy la crítica reconoce ya como de

⁴⁵ Para un cotejo de este primer Lope, véase Joan Oleza Simó, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, págs. I-LV; Ignacio Arellano, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, págs. 76-106; Jesús Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, U.A.M. Ediciones, 2000; Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁴⁶ Véanse, a este respecto, el trabajo de Frida Weber de Kurlat, «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 37-60; y Teresa J. Kirschner, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998, que le dedica un interesante estudio a *Los hechos de Garcilaso*.

enorme importancia⁴⁷; sin la ciudad, además, no puede entenderse el contexto histórico, social y cultural de la mayor revolución teatral del momento, cuyo más destacado partícipe fue un Lope que homenajeó una y otra vez a su villa natal al tiempo que ésta cimentaba su fama.

En cualquier caso, el cierre de los teatros en 1598, de los cuales dependían hospitales e instituciones caritativas, confirmó ya lo compleja que resultaba la recepción de la fiesta teatral; el cierre de teatros afecta igualmente a la economía de los hospitales, como bien indican las demandas hechas por algunas instituciones madrileñas debido a la suspensión del teatro en 1621 con el motivo de la muerte de Felipe III⁴⁸. Para Lope también supuso un leve contratiempo, desde el momento en que la necesidad le obliga a ponerse al servicio de algunos nobles, como es el caso del Duque de Sessa (1605), después de una breve temporada con el Marqués de Sarriá⁴⁹. Podemos imaginar también que, una vez adquirido un cierto ritmo artístico y comercial en la capital del Imperio, el traslado de la Corte a Valladolid —que fue también un hecho para muchos *ingenios*— debió suponer un serio contratiempo en el desarrollo de la actividad teatral madrileña, ya dañada por este previo cierre de corrales. Esto no impidió, sin embargo, que se mantuvieran los intentos por salir adelante, por canonizar las nuevas fórmulas que atraen al público.

La transición al teatro escrito, que en el caso del *Fénix* se anuncia en la colección de sus famosas *Partes*, culmina en 1617 con la publicación, con su permiso, de la *Parte IX* de sus comedias. Dicho fenómeno, sin embargo, venía dándose sin su aprobación ya desde 1604, y lo cierto es que, tal y como señaló Menéndez Pidal en su momento, lo hizo con cierta re-

⁴⁷ Comento este asunto con más detenimiento en la Introducción crítica a mi edición de *Las bazarías de Belisa*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 11-60.

⁴⁸ Véase John Varey y Norman Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1971, pág. 20.

⁴⁹ Una excelente aproximación al contexto histórico-literario de estos primeros compases de siglo —con especial énfasis en *El peregrino en su patria*— se lleva a cabo en el volumen colectivo *Lope en 1604*, Alberto Blecuá y Guillermo Serés (coords.), Barcelona, Universidad Autónoma y Editorial Milenio, 2004.

ticencia⁵⁰. Esta circulación del texto impreso conlleva ventajas e inconvenientes: a la existencia de nuevos lectores con unas ciertas competencias culturales se unen, sin embargo, los constantes errores de editores, las copias ilegales de textos populares e, incluso, la posibilidad de robos y plagios flagrantes; la introducción a *El peregrino en su patria* (1604) aporta una famosa lista de las piezas que le pertenecen, preludio de la queja que dejará caer en su epístola a Gaspar de Barrio-nuevo a propósito de un volumen de comedias publicado en Zaragoza por Angelo Tabano (1604):

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos,
danme la paja a mí, llévanse el grano.
Veréis a mis comedias (por lo menos
en unas que han salido en Zaragoza)
a seis renglones míos, ciento ajenos.
Porque al representante que los goza
el otro que le envidia, y a quien dañan,
los hurta, los compone y los destroza⁵¹.

La queja se repetirá en numerosos prólogos a sus *Comedias*, como por ejemplo el interesante «El Teatro a los lectores» que abre la *Parte XI*, donde vuelve sobre la misma idea de piratería intelectual⁵². El ámbito de lo leído destrona así el carácter democrático de la fiesta abierta, y el texto pasa a ser patrimonio y privilegio de unos pocos, tal y como lo es el espacio de la lectura; al mismo tiempo, confirma la conciencia personal de un nuevo tipo de autoría y de un canon dramático que debe ser

⁵⁰ Menéndez Pidal, «Lope de Vega, el *Arte Nuevo*, y la Nueva Biografía», recogido en *Lope de Vega: el teatro I*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Madrid, Taurus, colección «El escritor y la crítica», 1989, pág. 111.

⁵¹ Ya recogido y comentado en Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 153.

⁵² Véase Rennert y Castro, *op. cit.*, págs. 244-245; y en su *Égloga a Claudio*, Lope volverá sobre el tema de la rapiña intelectual que tanto le afectó años atrás:

Mas ha llegado, Claudio, la codicia
a imprimir con mi nombre las ajenas,
de mil errores llenas.

En estos años finales de su vida saldrán diferentes partes apócrifas en Zaragoza (1630 y 1632), en Barcelona (1630 y 1633) y en Huesca (1634), por ejemplo.

fijado para su posteridad. Al corregir sus propias comedias, Lope reconoce así la existencia de un receptor nuevo y diferente; con ello, la *comedia nueva* pasa del canon oral al canon escrito, del patrimonio universal y circulante al archivo de la exclusiva historia literaria, generando no obstante un distinto abanico de enemigos que protestan contra el nuevo quehacer dramático y, por extensión, contra el *Arte nuevo*.

No hay, por ello, una única tendencia y, de hecho, en este ambiente de debate del nuevo siglo abundan las poéticas que inciden sobre el fenómeno del teatro de formas variadas: el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, por ejemplo, subrayará la conocida estructura tripartita de la comedia —prótasis, epítasis y catástrofe—, añadiendo el elemento de suspense como una de las innovaciones más sustantivas; otras reflexiones importantes en esta década serán, por ejemplo, las *Tablas poéticas* (1604) de Francisco de Cascales, el *Exemplar poético* (1606-1609) de Juan de la Cueva —que Lope ignora— o el *Compendio de Arte Poética* (1607) de Cristóbal de Mesa. Ya desde la fecha temprana de 1603, en la «Loa a la comedia» que inserta Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*, se pueden leer unos versos de encomio al teatro del momento que resultan muy indicativos del correr de los nuevos tiempos en el teatro nacional:

Aunque el principal intento
con que he salido acá fuera
era sólo de alabar
el uso de la comedia,
sus muchas prerrogativas,
requisitos, preeminencias,
su notable antigüedad,
dones, libertad, franquezas,
[...]
Y donde más ha subido
de quilates la comedia,
[...]
es en nuestra madre España[...] ⁵³.

⁵³ Rojas, *op. cit.*, págs. 139-140.

La conciencia de lo autóctono como elemento indispensable de perfeccionamiento se hace patente en estos versos, que corroboran y respaldan la labor innovadora que Lope está llevando a cabo precisamente en estos años. Las palabras del sevillano son un reto a la estricta moral dominante y reconocen la España del momento como el caldo de cultivo adecuado para que se lleven a cabo innovaciones necesarias; sus versos sirven además de prólogo a un sinfín de citas y documentos que favorecen a la comedia en su progreso y en su alejamiento de la preceptiva; estos cambios son también recogidos, por ejemplo, en la escritura cervantina: en la Jornada segunda de *El rufián dichoso* (pieza escrita entre 1600 y 1606) Cervantes inserta, a modo de coro griego, dos figuras alegóricas que dialogan sobre el estado del teatro contemporáneo, sobre los cambios en el vestuario, la reducción de cinco jornadas a tres, la alteración de las unidades de lugar y tiempo, etc., en un momento en que la comedia está tan cambiada que ya no se la reconoce con respecto a quince o veinte años atrás. Este diálogo resulta de importancia germinal para la historia del teatro, pues se sitúa al margen de una nueva cronología y coloca al autor en una evidencia de alteridad frente a lo nuevo; la Curiosidad, bajo la cual se esconde Cervantes⁵⁴, pregunta a la Comedia por el estado del teatro de su tiempo, y ésta última le contesta con los conocidos versos:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable⁵⁵.

Sin embargo, en la famosa conversación del Canónigo de Toledo y el Cura Pero Pérez en *Don Quijote*, Cervantes enarbolaba un irónico elogio de su rival, ofreciendo una de las mejores descripciones del Lope dramaturgo al hablar de las

⁵⁴ Tesis mantenida por Milton A. Buchanan, «Cervantes and Lope de Vega: Their Literary Relations. A Preliminary Survey», *Philological Quarterly* XXI, 1 (1941), 54-64 [pág. 62].

⁵⁵ Cervantes, *op. cit.*, 1987, pág. 326.

muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren⁵⁶.

Junto a toda la carga de ironía en este retrato de un Lope fecundo que, como diría Góngora, «potro es gallardo, pero va sin freno» —en su soneto «A cierto señor que le envió 'La Dragontea' de Lope de Vega»— nos hallamos también ante un texto que casi actúa como respuesta a las rígidas censuras de los enemigos del teatro. Si antes Cervantes había elogiado la copiosa cantidad de material dramático que Lope llevó a las tablas con tan abrumadora fluidez, ahora reconoce la dificultad de mantener una línea de calidad tan estable debido, en parte, a esta ausencia de un «punto de perfección». Su encomio al teatro de Lope se completa con una estoica alabanza a un mérito que podría considerarse como *vital*, ensalzando a un *poeta* único rodeado de la mediocridad de *autores* y actores, pero obligado a 'prostituir' su pluma a los gustos del vulgo⁵⁷. La desgracia reside entonces, según Cervantes, en que el clasicismo y sus antiguas reglas

no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos[...]⁵⁸.

⁵⁶ *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Instituto Cervantes/Ed. Crítica, 1998, págs. 555-556.

⁵⁷ Al vulgo, de hecho, echará el alcaláino gran parte de la culpa, como bien ya señaló Michael Gerli: «in *El retablo*, it is clear that Cervantes' most empathetic assault upon the condition of the Spanish stage is neither directed at Lope, the latter's poetics, nor the comedia de villanos, but at the vulgo, who had become the true arbiter of both theatrical tastes and values»; véase Michael Gerli, «*El retablo de las maravillas*: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias'», *Hispanic Review* 57 (1989), 477-492 [pág. 490].

⁵⁸ *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., 1998, pág. 552.

Entre estos «discretos» lectores, lectores implícitos o lectores ideales se encontraban también otros dramaturgos, y de ahí que Cervantes alabe a Argensola y sus tragedias —las cuales también habían impactado a Lope— reconociendo, no obstante, que la comedia tiene que ser un género democrático para ser *comedia nueva*. No debe extrañar que vuelva sobre un tema que preocupa a teóricos y *poetas* y que había sido tratado, aunque de forma breve, en el *Arte nuevo*: la reputación de la comedia para los extranjeros, «que nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos»⁵⁹. Por consiguiente, el juego cervantino llega a los ojos del lector moderno como un hecho curioso: si en su *Don Quijote* consagra el género de la novela, en sus estimativas teóricas está delatando, de la misma forma, la inestabilidad de otro género totalmente diferente, en un proceso crucial de mejora y maduración personal. La prueba más clara del aprecio de Cervantes por el teatro lopesco vendrá cuando le exonere de toda responsabilidad, insistiendo en que «no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer»⁶⁰, cita que quizá opera en diálogo directo con las concesiones admitidas por el *Fénix* en su *Arte nuevo*.

Lope es, por tanto, uno de los escasos personajes de su tiempo que se ha convertido, ya en vida, en verdadero mito; resulta, por ejemplo, muy indicativa la escena en *El Buscón* —escrito también durante estos años, aunque publicado en 1626— en la que uno de los estafalarios personajes que conoce Pablos le cuenta al joven pícaro «que había estado en Madrid tan cerca de Lope de Vega como lo estaba de mí»⁶¹. No obstante, es también cierto que no gozan del mismo éxito inmediato otras figuras como Góngora o Cervantes, algunas de cuyas creaciones mayores no se reconocen como tales hasta en su posteridad, circunstancia ésta que ha dado pie a que la crítica moderna explore sus naturalezas «vanguardis-

⁵⁹ *Op. cit.*, 1998, pág. 554.

⁶⁰ *Op. cit.*, 1998, pág. 555.

⁶¹ Cito por la edición de Pablo Jaurealde, Madrid, Castalia, 1990, pág. 152.

tas» o «alternativas» precisamente desde su atractiva marginalidad⁶². Con respecto a éste último, Jean Canavaggio ya escribió que el de Alcalá

nunca aceptará los puntos de vista de su rival. Tendrá la elegancia de concederle públicamente la supremacía que en ese momento se le reconoce de forma unánime [a Lope]; pero no le pisa los talones. No por fidelidad a una pretendida tradición clásica, invocada sin duda por los pedantes, y que la esencia española nunca respetó; más bien por razones complejas que no son de orden estético en su totalidad: los privilegiados lazos aunados por Lope con los cómicos; los excesos a los que le condujo su genio demasiado pródigo [...], los compromisos de sus émulos que, para satisfacer una demanda excesiva, con demasiada frecuencia produjeron una 'mercadería vendible', un teatro de puro consumo⁶³.

Tampoco faltan, todo sea dicho, las reflexiones del propio Lope sobre la necesidad de aclimatar la práctica escénica a los tiempos que corren: en una pieza de estos años como *Lo fingido verdadero* (1608), el *Fénix* abogará, a través de las voces de Ginés y Diocleciano, por una «nueva fábula» en la que domine la «invención» sobre los «preceptos», lo natural sobre las reglas:

Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte;
que tengo gusto de español en esto
y como me le dé lo inverosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte,
nunca del natural alcanzan parte⁶⁴.

⁶² El apunte más reciente es el de Jesús González Maestro, «Aristóteles, Cervantes y Lope: El *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), 193-208.

⁶³ Canavaggio, *op. cit.*, 1997, pág. 338.

⁶⁴ *Obras de Lope de Vega. Biblioteca de Autores Españoles (BAE)*, 177, Madrid, Atlas, 1964, págs. 76-77.

Definida por Rozas como un pequeño *Arte nuevo*, veremos además en ella un patrón métrico semejante: verso suelto, y pareados al final de párrafo a modo de aforismos. En cualquier caso, y con el acicate de un Madrid efervescente recién instaurado como centro del Imperio en 1606, no extraña por tanto que sean numerosos los testimonios que buscan reorganizar el panorama cultural y el campo literario al que pertenecen ya tantos *ingenios*; «ininteligible si no se tiene en cuenta la obra total de Lope»⁶⁵, el *Arte nuevo* es así un producto del momento, una evidencia más de la conciencia de maduración de un nuevo componente del mundo urbano que se tiene por delante⁶⁶.

EL «ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS» Y EL CONTEXTO CULTURAL DE 1609

En el año de 1609 sale en la imprenta de Alonso Martín la edición madrileña de las *Rimas* de Lope, en cuya Segunda parte se coloca, al final, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁶⁷. Tan breve y polémica composición, leída hacia fines de 1607 o principios de 1608, fue encargo asignado al *Fénix* por Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña y miembro de la Academia de Madrid⁶⁸. La práctica no era algo ais-

⁶⁵ José F. Montesinos, «La paradoja del *Arte nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pág. 14; Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 118-128.

⁶⁶ Las circunstancias socioeconómicas que favorecieron este florecimiento literario sin precedentes han sido analizadas en los últimos años por Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid y Francfort, Vervuert e Iberoamericana, 2004; Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2002; la Introducción crítica de Stefano Arata a *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000, págs. 20-60; y, de manera más condensada, por Close, *op. cit.*, págs. 216-225.

⁶⁷ Para la génesis del tratado, así como las hipótesis de las posibles fechas de redacción, remito a De José Prades, *op. cit.*, págs. 3-17; Antonio Carreño (ed.), *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 545-546.

⁶⁸ A dicha Academia, de hecho, pertenecieron muchos de los *ingenios* del momento; para el personaje de Diego Gómez de Sandoval y las hipótesis de

lado en un ámbito urbano donde también existieron otras agrupaciones no menos ilustres como la Academia Imitatoria, o la Academia Peregrina y, de hecho, ya hemos visto cómo muchos de los grandes *poetas* y teóricos del período volcaron sus inquietudes estéticas en *manifiestos* de este tipo (Soto de Rojas, por ejemplo, había inaugurado por esos mismos años la Academia Salvaje con su *Discurso sobre la poética*, y José de Pellicer escribiría su famosa *Idea de la comedia de Castilla* para esta misma Academia de Madrid en 1631)⁶⁹.

El *Arte nuevo* nace entonces como contestación a muchos y variados asuntos en frontal diálogo no sólo con sus receptores más inmediatos, sino también con el gran lector implícito que era el mundo artístico del cambio de siglo. Supone, además, un intento de fijación escrita de toda la práctica dramática del más inclasificable de los escritores de su generación, marcando un hito en preceptiva teatral áurea y orientando al crítico en la concepción más general que del teatro tenían tanto Lope como sus seguidores; se trata, pues, de una sagaz intervención crítica donde la teoría se hace práctica y

dicho encargo, véase De José Prades, *op. cit.*, págs. 11-28; no queda claro, por otra parte, si el presidente de la Academia era éste o si quizá pudo ser Félix Arias Girón, como aparece en la Dedicatoria del *Laurel de Apolo*, en cuya casa se reunía la Academia de Madrid en 1607. Por otra parte, sabemos que en una carta que el *Fénix* escribe al Conde de Saldaña fechada en noviembre de 1608 confirma que la redacción del *Arte nuevo* —cuya fe de erratas es del 29 de enero de 1609— coincide con la de su ya citada comedia *Lo fingido verdadero*; los argumentos que presentó Oscar M. Villarejo sobre una edición previa a 1604 en «Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Española* XLVI (1963), 343-399 y en «Lista II de *El peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo* 3 (1966), 57-89, han sido repetidamente cuestionados en fechas recientes.

⁶⁹ El fenómeno ya fue estudiado por José Sánchez en su clásico libro *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961 (especialmente las páginas 47-48, dedicadas al *Arte nuevo*); en las academias ficticias se centró Willard F. King en *Prosa novellística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del *BRAE*, 10), 1969; véase también Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629): ingenioso miembro de la república literaria española*, Madrid, Porrúa, 1980; Aurora Egido, *Fronteiras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990 (especialmente «Poesía de justas y academias»); y, más recientemente, Close, *op. cit.*, págs. 241-248.

la práctica se teoriza. Sin embargo —como ya subrayara José Fernández Montesinos en su lectura del texto bajo la acuñación de «paradoja académica»⁷⁰—, la obra llega a mitad de carrera y no supone nada original en cuanto a su elaboración y sus estrategias retóricas. No es por tanto un texto inaugural ni un «arte nuevo», sino más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas.

Lope elabora un poema en endecasílabos libres con estrofas que terminan en pareados⁷¹. La ecuación *justo* = *gusto*, como uno de sus pilares temáticos, ha sido definida por Emilio Orozco como «las palabras clave de la estética sicosociológica del teatro de Lope y diríamos que de toda la dramática Barroca», conteniendo «como máxima lo más serio por su trascendencia doctrinal y al mismo tiempo en relación con la intención de Lope»⁷². Junto a esta tendencia a igualar el pareado con el aforismo, destacan otros rasgos estilísticos como la presencia continua del *yo*, la flexibilidad de los cambios de tono y asociación de ideas⁷³. La crítica reciente ha demostrado cómo el texto se articula en dos líneas fundamentales, a saber, una doctrinal —situada en la parte central— en donde, en diez apartados, se ofrece un panorama de la comedia en su momento, y una segunda línea complementaria que no es sino una prolija *captatio benevolentiae* situada al principio y fin de su desarrollo; si la primera sigue la Retórica tradicional —desde el esquema de la *dispositio*, *elocutio*, *inventio* y *peroratio*—, la segunda se ajusta a un proceder académico

⁷⁰ Montesinos, *op. cit.*, págs. 1-20; la etiqueta fue más tarde tachada de «desafortunada» por Porqueras Mayo en *op. cit.*, nota 1, pág. 399.

⁷¹ Sobre el asunto de la métrica en el tratado, véase, por ejemplo, Francisco Rico, «La métrica del *Arte nuevo*», en *Primera cuarentena*; y, *Tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, Edicions dels Quaderns Crema, 1982, págs. 123-124.

⁷² Orozco, *op. cit.*, 1978, pág. 23.

⁷³ Véase, para un más amplio desarrollo de estas ideas, Rozas, *op. cit.*, 1990, págs. 283-286; Giovanni Sinicropi, «El *Arte nuevo* y la técnica dramática de Lope de Vega», *Mapocho* I (1963), 125-139 (traducción de Humberto Gambino).

bastante extendido y poco original⁷⁴. A un nivel más profundo, sin embargo, el *Arte nuevo* despliega ante el lector una sabia mezcla de ironía y erudición que recoge contenidos de la *Poética* y *Retórica* de Aristóteles, y asimila tono y género del *Arte poética* de Horacio, obra esta última que el *Fénix* debió conocer a través de la edición de Francesco Robortello aparecida en Florencia en 1548.

Es ya un hecho admitido, tal y como ha demostrado la crítica reciente, que el *Arte nuevo* guarda una cierta estructura y coherencia interna. Su contenido, ya resumido y comentado anteriormente⁷⁵, podría ordenarse como sigue:

I. *Exordio* (vv. 1-48):

a) Se inicia la pieza con el saludo del *Fénix* a sus contertulios, elogiando a la Academia de la cual es miembro, cuyos méritos superarán muy pronto a las clásicas de Grecia y Roma; puntualiza, igualmente, que escribe por encargo este «arte de comedias» que «al estilo del vulgo se reciba» (vv. 9-10), declarando su propósito y defendiendo un supuesto eclecticismo. Como parte de todo este aparato de *captatio benevolentiae*, se sucede entonces una serie de alabanzas a los doctos y la aclaración de que quien escribe es un creador de teatro y no un crítico; no obstante, se busca mostrar un respeto hacia el arte antiguo basado en un conocimiento de los clásicos que parece haber adquirido —comparándose aquí con el virtuoso Tirón Gramático— ya en su prodigiosa infancia.

b) A partir del verso 22 el *Fénix* justifica su carrera de poeta afirmando que encontró las comedias en estado de barbarie y «rudezas» (v. 27), y de ahí su motivación para rectificar tan oscuro panorama, en donde aquellos que se atengan a los

⁷⁴ Rozas, *op. cit.*, 1990, pág. 276.

⁷⁵ Un resumen del argumento del texto más detallado, y con glosas específicas para cada estrofa, puede consultarse en De José Prades, *op. cit.*, págs. 243-278.

principios clásicos no lograrán el éxito deseado; el intento de los nuevos *poetas* parece ser, según comenta entonces, el de lograr la fama y el galardón que imponen las costumbres establecidas; confiesa haber escrito «siguiendo el arte que conocen pocos» (v. 34) y admite también, acaso de manera contradictoria, su irónica tristeza ante el «triste ejercicio» presente, es decir, la fórmula de la *comedia nueva*.

c) Aún así, los siguientes versos explican cómo, para satisfacer al vulgo, encierra «los preceptos con seis llaves» (v. 41), exiliando a Plauto y Terencio de su estudio para que no le «den voces» (v. 43), es decir, haciendo caso omiso de la preceptiva clásica y plegándose a los gustos del auditorio. A fin de cuentas, quien paga —y aquí se incluye a la mujer como parte del vulgo— debe ser entretenido; el teatro, como bien nos recuerda, es su principal medio de subsistencia⁷⁶.

II. *Rasgos de la comedia clásica* (vv. 49-127):

a) Cambia entonces de tema abruptamente, iniciando ahora una segunda fase del tratado de tipo teórico en donde se centra en la doctrina dramática antigua; siguiendo la *Explicatio* de Robortello, Lope habla sobre la imitación y sus partes, a saber, el habla, ritmo y música (vv. 49-56), reflexionando entonces sobre la diferencia entre tragedia —de temas reales y altos (v. 60)— y la comedia, de acciones plebeyas y humildes (v. 59); entra así en una digresión sobre Lope de Rueda (vv. 64-68) y sus comedias de «mecánicos oficios» (v. 67), comentando la denominación antigua de las comedias como imitación de «las vulgares acciones y negocios»; clasifica en-

⁷⁶ El polémico asunto del vulgo en esta época ya recibió tratamiento crítico por Otis H. Green, «On the Attitude Toward the *Vulgo* in the Spanish *Siglo de Oro*», *Studies in the Renaissance* IV (1957), 197-198; para el caso que nos ocupa, véase Leopoldo Palacios, «Lope de Vega y el vulgo necio», *Blanco y Negro* 2638 (1962), 616; José María Díez Borque, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en *Teoría y realidad en el teatro del siglo XVII. La influencia italiana*. (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978), prólogo de Manuel Soto Alba, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, págs. 300-312.

tonces las comedias españolas antiguas como *entremeses*, es decir, piezas de comicidad pura⁷⁷.

b) Sin apartarse aún del udinense, traza un breve panorama del teatro griego, remontándose al origen histórico de la comedia y tragedia a través de sus posibles inventores; traduciendo ahora a Elio Donato (v. 83), habla del origen de la tragedia a través de Tespis —madre de ésta— y Aristófanes —creador de la comedia—; recurre a la *Odisea* como imitación de la comedia y a la *Iliada* como su relativo a la tragedia, con la justificación de su propia *Jerusalén conquistada* (v. 92) como ejemplo de «epopeya trágica», a la cual cita en referencia a la *Divina Comedia* de Dante (v. 94). Los versos finales de esta parte del *Arte nuevo* aluden al origen de la comedia al hablar de los coros, los personajes y su número (vv. 97-105), a los comediógrafos latinos, a la tragedia en su marco solemne, a las modalidades de la comedia clásica —paliatas, mimos, togatas, atelanas y tabernarias— y a su finalidad ética (vv. 106-127). La comedia se configura, entonces, como espejo de costumbres.

III. *Transición temática* (vv. 128-156):

a) Pasa entonces Lope a hablar sobre la nueva teoría dramática, con este preámbulo en el cual justifica todo el aparato erudito previo y se declara traductor de la doctrina expuesta anteriormente —«máquina confusa» (v. 130) que puede cansar a su auditorio—, aceptando la evidencia del teatro presente y el gusto del público; recuerda, una vez más, que escribe el *Arte* por obediencia, e insiste de nuevo que es en Robortello en quien se puede leer toda esta teoría dramática.

⁷⁷ Véase el interesante comentario a estos versos a cargo de Fernando Lázaro Carreter, «El *Arte nuevo* (vs. 64-73) y el término "entremés"», *Anuario de Letras* V (1965), 77-92; y Fernando Toro-Garland, «El *entremés* como origen de la *comedia nueva* según Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 103-109.

b) A continuación, y a través de un amplio catálogo de referencias cultas, ofrece una serie de sugerencias que expresan «de qué modo las querría, / ya que seguir el arte no hay remedio» (vv. 154-155), buscando además un término medio que reconcilie el pasado con el presente.

IV. *Características de la comedia nueva* (vv. 157-361):

a) Lo primero que propugna el *Fénix* es la libertad total de tema; recomienda también la mezcla de personajes de diversos ámbitos que, aunque parece haber irritado a Felipe II cuando iba a los corrales, lo cierto es que ya estaba presente en algunos dramas de la Antigüedad; si hay posibilidad de escándalo o queja, aconseja que «cierren los doctos esta vez los labios» (v. 172), defendiendo entonces la noción de tragicomedia como nuevo género cuya «variedad deleita mucho» (v. 178) y es, a fin de cuentas, ejemplo de la propia naturaleza. Aboga entonces por la unidad de acción —que no sea «episódica, / quiero decir inserta de otras cosas» (vv. 183-194)— pero rechaza la de tiempo ya que, a pesar de lo dicho por Aristóteles, no es necesario que ocurra todo en el marco de un día; si el público se ofende, recomienda que no vaya a verlas (vv. 200-204).

b) Aporta a continuación una serie de útiles consejos: en cuanto a la redacción de las comedias, recomienda un guión previo en prosa, la división de la comedia en tres actos procurando, «en cada uno / no interrumpir el término del día» (vv. 212-213)⁷⁸. Se acompañan estas valoraciones con una

⁷⁸ El asunto de las unidades ya fue comentado, entre otros, por Romera-Navarro, *op. cit.*, págs. 61-82, 141-146; véase también Ana María Crino, «Lope de Vega's Exertions for the Abolition of the Unities in Dramatic Practice», *Modern Language Notes* LXXXI (1961), 259-261; Arellano, en *op. cit.*, 1995, págs. 121-123, nos ha recordado cómo la unidad de tiempo había sido fijada por Agnolo Segni en su comentario a la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles (Florencia, 1524) en 24 horas; cómo la de lugar había sido fijada por Maggi; y la insistencia de Castelvetro en las tres unidades en 1570, que fue expandida por los franceses más tarde por Europa. Ciertas conexiones con estos textos se estudian por Luisa López Grigera, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega* IV (1998), 179-191.

breve digresión en torno a Cristóbal de Virués, «insigne ingenio» (v. 215) a quien el *Fénix* le atribuye la transición de cuatro a tres actos (vv. 215-222); recuerda de paso entonces algunas comedias de cuatro actos que compuso en su infancia para pasar a justificar —con una cita de Robortello— la recomendación de bailes como cierre de las representaciones, así como la división del asunto de la comedia en la *conexio* y la *solutio*. Avisa sobre los peligros de tener el escenario vacío, «vicio» que irrita e impacienta al vulgo.

c) Los siguientes versos (vv. 246-301) aportan una serie de reglas para una óptima representación de la comedia: ofrecer un lenguaje casto y apropiado, elevado en los momentos que se precisen, puro, claro y fácil, eliminando citas bíblicas y voces raras, y dando a cada personaje —dama, galán, poderoso, viejo, gracioso y criada— un habla propia a su estatus social: lenguaje épico o elevado para el poderoso (rey, noble), sentencioso para el viejo, amoroso (de tinte petrarquista) para los amantes y agudo-jocoso para el gracioso⁷⁹. Resulta fundamental que las damas «no desdigan de su nombre», es decir, que sepan guardar el decoro aunque se disfracen de varón. Recomienda también que no se presenten situaciones inverosímiles (vv. 284-285) y que las escenas se cierren con gracia (vv. 294-297). La acción dramática (vv. 302-318) debe plantear un caso, una conexión o complicación y un desenlace gradual con intriga, si bien caben las acciones dobles y secundarias⁸⁰; la versificación debe tener una correspondencia temática —amor, quejas, espera, etc.— acompañada de figuras retóricas como anadiplosis, exclamaciones o anáforas⁸¹. Con el fin de suscitar placer en el auditorio se reco-

⁷⁹ Una introducción al tema puede cotejarse en Ignacio Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988), 27-49.

⁸⁰ Véase, a este respecto, Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.

⁸¹ Véase, para mayor información, Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Hispanófila, 1968; Vern G. Williamson, «The Structural Function of Polymetry in the Spanish Comedia», en *Perspectivas de la comedia: colección de ensayos sobre el teatro de Lope*, G. de Castro,

mienda hablar con dobles sentidos para lograr una cierta complicidad con el receptor, y también jugar con la incertidumbre y la verdad solapada, acudiendo a casos de honra y «acciones virtuosas» (v. 329)⁸². La extensión de la comedia debe de ser de cuatro pliegos, pues ésa es la medida temporal que puede aguantar el espectador sin fatigarse. La sátira social nunca debe ser pesada ni se debe infamar en escena; por último, la escenografía y los trajes no deben caer en anacronismos.

V. *Epílogo* (vv. 362-389):

a) Termina esta parte justificando, una vez más, el dejarse «llevar de la vulgar corriente» (v. 365), con la admisión de 483 comedias que, excepto seis, «pecaron contra el arte gravemente» (v. 371). Se trata de una declaración de modestia—algunos críticos han hablado de un fingido arrepentimiento—acompañada, eso sí, de la certeza de la fama transnacional de su nombre.

b) Inserta unos versos en latín en los cuales vuelve a repetir la idea tomada de Cicerón de que la comedia no es otra cosa sino un espejo de la vida.

c) Siguiendo la idea de que la norma suprema es, de nuevo, la del gusto, cierra el tratado con una coda al lector en donde vuelve a insistir sobre el carácter provechoso de la comedia:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se puede saber todo (vv. 387-389).

Calderón y otros, reunidos bajo la dirección de Alva V. Ebersole, Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila, 1979, págs. 33-47.

⁸² En su ensayo «Las 'acciones virtuosas' del *Arte Nuevo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29, 1 (1980), 185-193, Willard F. King exploró, a través del análisis de las tempranas comedias lopescas *Carlos el perseguido* y *La quinta de Florencia*, si Lope separaba o no el honor y la virtud como componentes temáticos; más recientemente, Pedro Ruiz Pérez, «A propósito de la polimetría: "varias rimas" y "arte nuevo"», *Anuario Lope de Vega* VII (2001), 67-88.

Al ser un momento referencial en la evolución inmanente del nuevo quehacer, el texto se articula desde un equilibrio entre la tradición y la innovación; imagina así futuros cánones, al tiempo que revela una muy actual conexión entre los campos del arte y del gusto. Lope no escatima en identificar la obtención de fama como móvil fundamental a la hora de imaginar un buen conflicto dramático: se asumen unos conocimientos necesarios, pero se practican unos modos que son los que mantienen al género vivo, ya que «quien con arte ahora las escribe / muere sin fama y galardón» (vv. 29-30). El gusto del auditorio, a pesar de todo el maquillaje teórico que otorgan las numerosas referencias cultas, es un principio revolucionario al tiempo que una premisa lógica comprendida por todos, a pesar de las hostilidades provenientes del sector más conservador de la crítica. Lope no se presenta, nuevamente, como un estudioso de esa «máquina confusa», sino como un practicante atento a los cambios del gusto; encierra los preceptos «con seis llaves» y lanza una de las más modernas propuestas jamás articuladas hasta el momento: la libertad total del *poeta* a la hora de elegir el tipo de trama. Por ello, y con el atractivo de los temas de honor y honra y una reformulación completa de las unidades antiguas, la comedia pasa ahora a ser *tragicomedia* y el personaje se convierte en la médula del espectáculo.

Los debates estéticos que, como veremos más adelante, generan estas nuevas propuestas, atañen en su mayoría a la creación del concepto de *tragicomedia*, que defendían los valencianos y que los clasicistas no deseaban canonizar con el mismo rango de la comedia y la tragedia. De la tragicomedia se deriva, por ende, una concesión al gusto popular que se traduce en innovaciones en cuanto a los esquemas de *dramatis personae*, situaciones alejadas del lustre y magnificencia de la tragedia antigua, métrica mixta..., es decir, ciertas adaptaciones al correr de los tiempos y a la realidad circundante. Lo híbrido se convertirá entonces en plebeyo a partir de los ataques posteriores de Suárez de Figueroa y sus seguidores, si bien desde este mismo eclecticismo y de forma abiertamente

reivindicativa, su seguidor Tirso de Molina extraerá la misma modernidad del *Fénix*. Esto se traduce en que, ya en el ámbito de la licitud de la representación, se traten temas nada decorosos, contrarios a la moral católica por lo que tienen de peligrosamente divulgativos.

Aún así, el efecto más sobresaliente del *Arte nuevo*, ya señalado en varias ocasiones, proviene de un cierto tono de ironía que distancia al *Fénix* de sus lectores inmediatos tanto como de su propia escritura y, hasta cierto punto, de sí mismo; es precisamente este componente de ironía, que también marca unas determinadas pautas de lectura, el que abre su abanico de lectores e interpretaciones de forma considerable; de hecho, las opiniones en cuanto su naturaleza han enfrentado a la crítica en un afán por rastrear influencias e intenciones, contradicciones y objetivos en un texto en donde la síntesis y la complejidad corren parejas⁸³. De sus críticos modernos, ya fue Marcelino Menéndez Pelayo el primero en adelantar una sorprendente evaluación, defendiendo en su *Historia de las ideas estéticas* que el *Arte nuevo* era una palinodia, una avergonzada «retractación» que servía para justificar ante los preceptistas las acusaciones de desconocer a los clásicos⁸⁴; Ramón Menéndez Pidal, por el contrario, lo vio como un texto rebelde a los preceptos, de un valor crítico y estético notables, afirmando que «Lope en el Arte Nuevo presenta la comedia como un hijo nacido fuera de la ley, sin derechos dentro de la familia artística», y que sus sucesores «legitiman al bastardo y lo anteponen al primogénito»⁸⁵. Ninguno de los dos, en realidad, estuvo acertado, como ya indicó Jack Parker en un breve estudio⁸⁶, y como confirmaría

⁸³ Véase, junto al panorama crítico que desarrollo en las siguientes páginas, las completas síntesis de Felipe Pedraza Jiménez en su edición *Rimas II*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, págs. 37-46, y la de Antonio Carreño en su edición citada, págs. 1024-1026.

⁸⁴ *Op. cit.*, vol. III, págs. 432-440.

⁸⁵ En *op. cit.*, págs. 89-144 [pág. 113].

⁸⁶ «For me the true value of Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* resides somewhere between the two extremes expressed by Menéndez Pelayo and Menéndez Pidal», en Jack H. Parker, «Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias*: Post-Centenary Reflections», en *Hispanic Studies in*

unos años más tarde José F. Montesinos al escribir que la intervención de Menéndez Pelayo había sido «el nivel más bajo de la crítica»⁸⁷. Durante estos años fueron también Miguel Romera-Navarro⁸⁸ y Karl Vossler —este último respondiendo a los ataques de Arturo Farinelli⁸⁹ al defender el texto como una epístola horaciana y no un tratado erudito— quienes tocaron en el verdadero meollo del asunto: la idea de un Lope irónico, que tan sólo quería burlarse de sus detractores a través de un diseño muy medido⁹⁰. Quedaban así sentadas las bases para la crítica posterior, que enfatizaría el carácter levemente humorístico de un Lope que poco tenía que justificar, habida cuenta su ya extraordinaria reputación. La miopía crítica había radicado entonces —y radicará para el que siga pensando en el *Arte nuevo* como una apología— en ver a la audiencia de la Academia como *superior* a la de los corrales que, por cierto, se articulaba en sí misma como una suerte de microcosmos de lo alto y lo bajo, lo lego y lo inculto. El texto apunta, de hecho, a que el *Fénix* no mira a sus receptores desde una posición de inferioridad o duda, sino desde la atalaya del éxito, sin necesidad de justificaciones; bien lo detectó, por ejemplo, Emilio Orozco, al reafirmar el espíritu libre y espontáneo de la composición:

El *Arte nuevo* no es [...] formalmente un poema didáctico ni una epístola de contenido doctrinal simplemente concebida

Honor of Nicholson B. Adams, John Esten Keller y Karl-Ludwig Selig (eds.), Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1966, págs. 120-128 [pág. 125]; véase, por ejemplo, Antonio Cornejo Polar, «Lope de Vega: de la sumisión a la rebeldía. Notas sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*», Separata de la revista *Letras* 68-69 (1962), Lima, Universidad de San Marcos.

⁸⁷ *Op. cit.*, pág. 6.

⁸⁸ En *op. cit.*, especialmente págs. 1-146.

⁸⁹ Véase Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940; de pareja importancia resultó en su momento Arturo Farinelli, *Lope de Vega en Alemania*, Barcelona, Bosch, 1936.

⁹⁰ La misma circunstancia captó Rinaldo Froldi en el apéndice titulado «Reflexiones sobre la interpretación del *Arte nuevo*...», que apareció en la traducción española de su *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca* (*Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968, págs. 161-178).

para ser leída con forma y tono personal; es esencialmente, una pieza oratoria, un nuevo tipo especial de discurso académico de vivo y cambiante tono entre engolado y familiar con sus toques de humor —más cercano a una breve charla de hoy— concebido, espontáneamente, en relación con el sentido del soliloquio; pero desarrollado atendiendo a las partes y normas de la retórica aristotélica, aunque dentro de la libre —y a veces contradictoria— interpretación de ésta que le da el Barroco⁹¹.

Nos encontramos así ante una obra de circunstancias, un breve discurso no erudito que llevaba inserto como demostración el nuevo arte o preceptiva y que obligaba a mostrar ciertos registros teóricos —ya estudiados por Menéndez Pidal⁹², A. K. Jameson y Duncan Moir— y un profundo conocimiento de la tradición⁹³. No estoy de acuerdo con José Antonio Maravall, que tachó el texto de «perfecto recetario de *kitsch*» y «cultura de baja calidad»⁹⁴; tampoco tuvo razón José Fernández Montesinos cuando afirmaba, en la década de los sesenta, que «el *Arte nuevo* se nos aparece así como un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna»⁹⁵, tachándolo de «bastante defectuoso, diminuto por lo demás, en partes incomprensiblemente incompleto»⁹⁶; que no estaba «a su altura», pero que «está en toda su obra, incluso en su obra de creación, en la que no son raras las advertencias a veces de mayor volumen que las contenidas en el discurso académico»; tampoco creo que estuviera acertado al escribir, sobre todo conociendo el espíritu lopesco, que «el conjunto impresiona por una mezcolanza de recetas de taller, algo inconexas, y se echan de menos principios de mayor importan-

⁹¹ Emilio Orozco, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?* Salamanca, Universidad, 1978, pág. 30.

⁹² *Op. cit.*, págs. 103-104.

⁹³ *Op. cit.*, pág. 40. Véase también Duncan Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», en *Classical Drama and its Influence. Essays Presented to H. D. F. Kitto*, Michael J. Anderson (ed.), Nueva York, Barnes and Noble, 1965, págs. 193-228.

⁹⁴ En *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1981, págs. 188-189.

⁹⁵ *Op. cit.*, pág. 17.

⁹⁶ *Op. cit.*, pág. 2.

como Jesús Pérez Magallón han evaluado la pieza dentro de un contexto más amplio y desde una perspectiva que se podría definir como comparatista, en la cual también entran en juego otros textos del período. Pérez Magallón ha dado además con una de las más justas evaluaciones del *Arte nuevo* al afirmar que se trata de

la primera teorización que no parte de una concepción abstracta y libresca de lo que debe ser el teatro, ni de la práctica de los autores de la antigüedad—Séneca, Terencio y Plauto en especial—, sino de la realidad y experiencia del éxito teatral contemporáneo y, por tanto, de los elementos que, según Lope, confirman el gusto de los espectadores, que son quienes dan y quitan el éxito¹⁰².

En cualquier caso, la lectura que hace Lope de su presente cultural —nos lo podemos imaginar en alguna esquina del corral, atento a las reacciones de la audiencia— se traslada a un texto que también acaba por «leer», desde el impacto de su fama, su momento presente y futuro: Lope se torna en autor, texto y lector al mismo tiempo. Con ello, el *Arte nuevo* se sitúa también en la historia literaria como uno de los proyectos más intensamente ligados al concepto de fama y de autoría, al dilema de cómo sobrevivir en un campo cultural donde todo cambia continuamente, donde «todo lo de ahora está confuso», según las palabras de su autor. Así, la dinámica de la recepción barroca se mide gracias a una justificación que inevitablemente asume el estado de encrucijada entre varios cánones estéticos en permanente oposición:

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido (vv. 372-374).

Nos hallamos entonces ante un doble proceso de búsqueda de un lector implícito: en el vulgo, que es, según esto, el

¹⁰² Jesús Pérez Magallón, «Del *Arte nuevo* de Lope al arte 'reformado' de Bances: Algunas cuestiones de poética dramática», *Edad de Oro* 19 (2000), 207-222 [pág. 215].

índice de aceptación del texto y que recibe, a través de la mediación (y culminación) de las piezas, el mensaje del texto; y, por qué no, en un Lope que escribe para sí mismo unos versos que legitiman y ordenan, dentro de su amplia actividad como hombre público, una de sus facetas más rentables:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (vv. 45-48).

Bajo el pretexto de su presencia como lectores cultos, el *Fénix* demuestra la vigencia del gusto como ley a la cual se sujeta la creación artística, y, en este aspecto, tiene un peso enorme el precepto del *deleite* o complacencia en las apetencias de su público, que es una de las normas artísticas aceptada más pronto por él. En consecuencia, se hace evidente una concesión mayor al horizonte de expectativas de su audiencia que a los propios preceptos clásicos que, para los aristotélicos, habían sido el camino a seguir. Menéndez Pidal, por ejemplo, nos recordaba a principios del siglo xx cómo su contemporáneo Menéndez Pelayo mantenía la tesis de dos hombres en Lope, uno el gran poeta español y popular de la escena, y otro «el poeta artístico de las rimas, églogas y poemas que, muy empapado en estudios latinos e italianos, maldice su teatro y cae en honda aflicción de espíritu»¹⁰³, idea un tanto extrema que responde, nuevamente, a una visión mistificadora del *Fénix*. Pero la realidad no logra fundamentar esta hipótesis, y no vemos ningún testimonio en el que Lope se arrepienta de su obra dramática. Su opinión al terminar el *Arte nuevo* es exactamente la misma que registramos al principio: reconocimiento y defensa de su oficio a partir, precisamente, de presupuestos socioculturales que son entendidos con más profundidad por la misma gente de teatro, siempre atenta a los muchos y muy cambiantes horizontes de expectativas. Por eso, no existe en Lope un lector ideal que satisfaga su excelencia de escritor, como ocurre con sus novelas cor-

¹⁰³ *Op. cit.*, pág. 91.

tas, tan cuidadosamente concebidas para otro tipo de lectura —es curioso que en el caso de las novelas incluidas en *La Circe* (1624) hable de «público», y no de vulgo—, en espera de otro «lector implícito». En las tablas Lope busca continuamente a sus receptores específicos, mantenedores, por otro lado, de su economía, y en consecuencia estos se convierten en lectores ideales desde el momento en que la función estética de la obra queda supeditada a su funcionalidad en las tablas, a su rendimiento teatral y económico. El concepto de *vulgo* utilizado en el *Arte nuevo* no es tanto una noción socioeconómica, sino un tipo particular de *gusto* —un gusto, en su mayoría, ignorante con el pasado— que genera un *consumidor*. Recientemente, el crítico Donald Gilbert-Santamaría ha comentado la tensión que se produce entre modos clásicos de fama literaria pretérita y la nueva cesión a los gustos populares como algo irresuelto en el texto:

In the end, by separating the judgment of the *vulgo* from the economic forces that give it legitimacy, Lope overlooks precisely that which makes the *Arte nuevo* a potentially revolutionary work, namely, its articulation of a new mode of cultural production in which aesthetic judgment is already integrated into the world of an exchange economy, an economy that fundamentally challenges inherited notions of aesthetic value and meaning¹⁰⁴.

Pero lo cierto es que Lope sí es consciente de la estrecha relación entre el juicio estético y el ámbito económico, y, de hecho, el texto se puede leer también no sólo como una toma de posición en lo estético, sino como un documento sobre el nuevo valor económico de la comedia, del impacto de estos «versos mercantiles». No estoy de acuerdo, tampoco, con la idea de que exista en el *Fénix* una sensación de nostalgia por la autoridad de las preocupaciones clasicistas de los humanistas, pues esto pasaría por alto la idea, ya señalada, de

¹⁰⁴ Véase Donald Gilbert, «Playing to the Masses: Economic Rationalism in Lope de Vega's *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 31 (2000), 109-136 [pág. 133].

un Lope irónico que juega entre dos aguas simplemente porque le conviene. Habrá, no obstante, una mayor conciencia estética en piezas tardías como *El castigo sin venganza*, destinadas a un público más concreto, y el Lope de senectud tenderá la mano a nuevos tipos de audiencias que el paso del tiempo ha ido configurando a través de modas cambiantes, desarrollo de nuevos espacios —teatro cortesano, coliseos...— poetas en ardua competencia, etc. No olvidará, según vemos en su correspondencia con el Duque de Sessa, que su pluma escribe hipotecada a los deseos y caprichos de un receptor que le consagra social, literaria y económicamente, y este es un aspecto fundamental en el proceso de la recepción de su obra. Como resultado, el *Arte nuevo* convertirá también a Lope en alegoría de encrucijada: la famosa sentencia que reza «cuando Lope quiere, quiere» debe entonces ser matizada a la luz de un esfuerzo constante por satisfacer las demandas del tiempo. En relación al «olfato» artístico del *Fénix*, Evangelina Rodríguez Cuadros ha dado con una de las mejores síntesis críticas de la pieza:

[...] el *arte*, entendido como conjunto de preceptos tradicionales que guiaban al escritor, se revela inútil para alcanzar lo que malévolamente Lope determina como «justo»: atender al «gusto» del «vulgo», siempre que este término equivalga al hombre contemporáneo del dramaturgo no maleado por la sabiduría libresca y las reglas artificiosas (por ejemplo las unidades de *tiempo* y *lugar*). [...] La «vil quimera deste monstruo cómico» proviene así de una decidida fluidez en la rigidez taxonómica del teatro clasicista (tragedia/comedia) y de la formulación de la mezcla (en el contenido social o invención, en la composición que facilita nobles y plebeyos, en la acción, en la métrica, incluso en la mixtura del discurso lírico o reflexivo y el lenguaje directo o comunicativo de los graciosos) que supone el asumir como divisa propia el término *tragicomedia*. [...] Lope se inclina por una *comedia nueva* definida en términos de comunicabilidad con un público muy diversificado y no de canon racionalista, si bien defendiendo siempre el decoro en el lenguaje de los personajes y satirizando ciertos excesos de la peroración (anacronismo del vestuario). Apunta, en fin, a un excepcional olfato para las preferencias del público en cuanto a la temática, subrayando el poderoso atractivo

de los «casos de honra» y las «incertidumbres anfibológicas», base de los tópicos enredos de la comedia¹⁰⁵.

Por ello, debemos considerar el texto como la confirmación de una *praxis* teatral que es la *comedia nueva* y, por extensión, la propia figura de Lope como su más excelso defensor y promotor. Gesto redundante de escritura, el *Arte nuevo* es también un acto de exhibicionismo en donde se mezcla, una vez más, autobiografía con tradición literaria y en donde se vuelve a la polémica y a la controversia. Las diversas inscripciones del fecundo crear del *Fénix* abren el texto a un mapa de secuencias de identificación receptiva que se manifestarán en ambos polos, tanto en el de la afiliación como en el del rechazo. A partir de los espacios de indeterminación existentes en lo ético y en lo estético, la pequeña poética leída en esta Academia generará entonces una serie de textos de varia naturaleza que interpretarán estos vacíos de acuerdo a su propio horizonte de expectativas, haciéndole a Lope un gran favor: el de la fama. Desde sus propios presupuestos teóricos y prácticos, desde su ironía y su velado humor, el *Arte nuevo* dejará entonces un espacio abierto al análisis, un fértil territorio que provocará una desigual distribución de autoridad entre dos centros de poder cultural: por una parte, el propio legado lopesco; y por otra, todas las realizaciones de sentido que se produzcan en su futuro más cercano —Cervantes, Torres Rámila, Tirso...—, en su inmediata canonización *in morte* a través de los diferentes comentarios —Bances Candamo y otros— y en su herencia dramática en los siglos venideros. Pocos textos tan breves, a fin de cuentas, han sabido generar un aparato tan amplio de comentarios.

MÁS ALLÁ DEL «ARTE NUEVO»: LOPE Y LOS DEBATES SOBRE EL TEATRO

Ya desde la inercia de su enorme peso en la historia literaria, las controversias que rodean el fenómeno teatral durante

¹⁰⁵ Todas las citas provienen de *op. cit.*, 2002, pág. 77.

estos años se construyen a partir de un complejo circuito de elogios, sanciones, burlas, agudezas y chismes que alcanza la difamación personal y se distancia, en muchas ocasiones, de la necesaria apreciación literaria; en este campo cultural mantenido por fuerzas centrífugas y centrípetas, el *Fénix de los ingenios*, lógicamente, no deja de estar en el centro mismo de muchas de estas polémicas. En sus contemporáneos, como sabemos por la frecuente sátira gongorina, por la grave censura de Suárez de Figueroa o gracias a su misma correspondencia con el Duque de Sessa y con sus amigos, se mezcla la veneración ciega —recordemos la frase «es de Lope» para describir todo tipo de perfección artística— con la calumnia personal. En otros casos, como el de la fugaz amistad con Tirso —que apenas dura tres años, según señaló ya Ruth Lee Kennedy—, las alianzas fluctúan desde la admiración y el desdén a la infamia más o menos velada. Sin embargo, no sólo son las plumas canónicas las que nos han dejado testimonio: cualquiera que entrase en las familias literarias del universo barroco acababa tomando partido en bandos antilopistas o antigongorinos, ya fueran poetas «güeros, chirles y hebenes» —según se burla Quevedo en *El Buscón*—, «patos del aguachirle castellana» —en acierto gongorino— o «importuna infantería de poetas fantásticos noveles», tal y como denominará Lope a los más jóvenes en sus *Rimas de Tomé de Burguillos*.

Junto a los intercambios de opinión más o menos beligerantes entre los *ingenios* más conocidos, se afianza con creciente intensidad la intervención crítica de los nuevos preceptistas y teóricos del siglo xvii, testigos asimismo de un nuevo e incipiente canon que también pugna por consagrarse a golpe de taquilla; en estos ocho años que transcurren entre la publicación del *Arte nuevo* en 1609 y las famosas controversias de 1617, salen a imprenta algunas reflexiones verdaderamente importantes como serán el *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor (1611) o el *Discurso sobre la poética* de Pedro Soto de Rojas (1612). Para Saavedra Fajardo, por dar otro caso concreto, «Lope de Vega es una ilustre vega del Parnaso, tan fecundo, que la elección se confundió en su fertilidad, y la naturaleza enamorada de su misma abundancia,

despreció las sequedades y estrecheces del arte», según puede leerse en la *República Literaria* (1612)¹⁰⁶. Otros sucesos completamente fortuitos, como la muerte en 1611 de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, que provoca el cierre de corrales hasta el verano de 1613, serán también influyentes en el desarrollo de la escena y de las rivalidades entre los dramaturgos de este período. Estas acaloradas controversias, por ende, apuntan a una naturaleza plural de la comedia en sus relaciones con el poder, una visión que no es monolítica ni va asociada indisolublemente a las altas esferas reguladoras. Los títulos sugieren también algo tan obvio como es la naturaleza eminentemente variada de unas piezas que podían suscitar divergencias de opinión, bien desde su mensaje último o bien desde ciertos pasajes concretos.

Si existen intervenciones específicas que definen esta segunda década de siglo, esas son, evidentemente, las de Miguel de Cervantes. Su evolución en el canon artístico del reinado de Felipe III resulta, de hecho, doblemente fascinante: por un lado, debido a su controvertida imagen de *poeta*, cuya calidad ha sido reivindicada en las tres últimas décadas desde distintos ángulos¹⁰⁷; por otro, gracias a los testimonios personales que acusan un marcado sentimiento de perplejidad —acaso de inferioridad— con respecto a lo logrado por Lope, y que acabarán por articular algunas de sus propias tesis como escritor de teatro¹⁰⁸. Al igual que ocurría con el tes-

¹⁰⁶ Recogido en Romera-Navarro, *op. cit.*, pág. 24; véase también Newels, *op. cit.*, pág. 143.

¹⁰⁷ Véanse, a modo de selección, Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977; Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992; Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid y Francfort, Iberoamericana y Vervuert, 2000.

¹⁰⁸ Uno de los primeros en escribir sobre el asunto fue Alfredo Federico, Conde de Schack en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, tomo II, pág. 353 y tomo V, pág. 428, en donde ya se recogían algunos comentarios interesantes sobre la pretendida rivalidad entre Lope y Cervantes; estudios posteriores que pueden consultarse con relación a este mismo tema son, entre otros, los de Buchanan, *op. cit.*, pág. 54-64; Joseph S. Pons, «L'Art Nouveau de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique* XLII (1945), 71-78; Tomás S. Tómov, «Cervantes y Lope de Vega. (Un caso de enemistad literaria)», *Actas*

timonio recién citado de Saavedra Fajardo, fecundidad y precocidad serán dos de los talentos naturales del *Fénix* que calan en un Cervantes que viene del «silencio del olvido» en que se encontraba sumido tras la publicación de *La Galatea* dos décadas antes. Su trayectoria recorre, por tanto, una serie de etapas cuyo desarrollo fluye parejo al establecimiento de nuevos modelos de espectáculo¹⁰⁹. Cervantes, que, según sus propias palabras, tenía ya representadas algunas piezas —por ejemplo las concernientes a su cautiverio argelino— había ensalzado a Lope en el «Canto a Calíope» en *La Galatea*, pero en cambio será severo con él en *Don Quijote*, en *El coloquio de los perros* y en el *Persiles*.

Para cuando sale a imprenta el *Arte nuevo*, el de Alcalá es ya un hombre maduro en años aunque no en escritos; ha cultivado un teatro de cierto renombre pero carente de grandes triunfos tras volver a España de su cautiverio. Algunos críticos han opinado que Cervantes habría seguido logrando un éxito moderado de no haber surgido Lope, pero lo cierto es que el terreno ya había sido abonado con las semillas que permitirían una continua evolución en los gustos del público¹¹⁰. Quizá otras coyunturas como el impulso innovador de la escuela valenciana —precisamente desde este contexto dinámico en proceso de separación del tutelaje clásico y con los

del Segundo congreso internacional de hispanistas, [Nimega, 20-25 de agosto de 1965], Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 617-626; Manuel Criado de Val, «Introducción. Lope y sus colaboradores frente a Cervantes», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 3-18; Canavaggio, *op.cit.*, págs. 101-110 y 222-229; y Zimic, *op. cit.*, págs. 11-26. El apunte más reciente sobre dicha relación es el de José Montero Reguera, «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXXIX (1999), 313-336.

¹⁰⁹ Véase un recuento interesante en José María Díez Borque, «La historia del teatro según Cervantes», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Catherine Poupeney Hart et al. (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 1999, págs. 17-54, en el que se recoge un utilísimo acopio de testimonios sobre lo que él llama la «teoría literaria» cervantina.

¹¹⁰ Zimic, *op. cit.*, pág. 12.

preceptistas enfrentados— habría sido suficiente para espolpear cambios en el autor alcaláino; y es que, si bien el estímulo del *Fénix* fue incuestionable, se puede afirmar que también lo era el deslizamiento del canon hacia una nueva estética que Lope se encargaría de definir él mismo; su *Arte nuevo* es así, según hemos visto ya, un testimonio tanto de sus propias propuestas como también de las de algunos de sus contemporáneos. Como consecuencia de todos los pequeños cambios habidos, muchos de los versos cervantinos surgen de una coyuntura personal en un cierto estado de crisis, y así aparece reflejado, por ejemplo, en la *Adjunta al Parnaso* cuando se queja del poco éxito de sus comedias; o su famoso «suele la indignación componer versos», feliz invención que abre el capítulo IV del *Viaje del Parnaso* y que bien podría trasladarse, en fértil metonimia, a gran parte de su legado teatral.

El triunfo de su joven rival conduce también a que se mire en su espejo de hombre de teatro y que reflexione sobre la trascendencia de sus propias innovaciones; la palabra se torna, entonces, en autorretrato a partir del reflejo contrario. Como resultado, sus estimaciones sobre Lope van frecuentemente acompañadas de una revisión e introspección profundas, bien desde alegorías específicas o desde las máscaras perceptibles de sus personajes y voces narrativas; se percibe, de hecho, un fenómeno semejante al que sentía Lope por la prosa frente al teatro: desprecia inicialmente su *Don Quijote*, pero late en él un deseo ciego de triunfar en las tablas; así lo revelan su Prólogo y el Capítulo 48 de la Primera parte, en donde se censura la comedia por elitista, servil y vergonzosa para el extranjero, aunque sin una crítica abierta a la figura del *Fénix*¹¹¹. El Prólogo quijotesco, de hecho, actúa también de reflexión sobre la escena de 1600, y supone uno de los intentos más evidentes de demarcar la naturaleza de la recepción, en este caso ambigua, de algunas piezas famosas de Lope; es sintomático, por ejemplo, el gesto de tacharle de pomposo por citar a filósofos sin conocerlos, cultivador de estas malas mañas

¹¹¹ Véase Porqueras Mayo, *op. cit.*, págs. 408-409, en donde se recogen tres ejemplos muy conocidos y comentados; de «sober and reasoned, indictment rather than ridicule» la califica Close, *op. cit.*, pág. 58 (véase también pág. 112).

que son de las «que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes...»¹¹². Para Cervantes, Lope tiene entonces la habilidad de esconder su falta de erudición a base de incluir sonetos y otros adornos formales que contaminan la transparente recepción textual, provocando una lectura engañosa que, no obstante, funciona maravillosamente en cuanto a la construcción de una identidad determinada para sus lectores.

Por otra parte, en las piezas cortas de Cervantes se aprecia, de hecho, un continuo diálogo con la *comedia nueva* lopesca, diálogo que se hace evidente en la primera parte de *Don Quijote* y se intensifica en otras obras como *La entretenida*, *El rufián dichoso* o *Pedro de Urdemalas*. Este silencio de Cervantes en una esfera privada de la lectura no es más que una estrategia para colocarse no por debajo de su rival, como lo han hecho sus contemporáneos, sino al margen de su influencia, lo que supone, en cierta forma, la esencia anticonformista de todo gran escritor; Carroll B. Johnson afirmó:

Cervantes se daba cuenta de cuáles y cómo eran las nuevas infraestructuras económicas del siglo xvii y qué efecto producían en el arte como muestra de humanidad. Es por eso que huye del teatro alienado de 1615 y se une a Lope de Rueda y el teatro integrado del siglo xvi, en la única manera posible en 1615 —en la página impresa¹¹³.

Pero lo importante, en este caso, es poder justificar este giro marginal de Cervantes como algo voluntario y no como una solución crítica en un intento de rescatarlo de medianías y mediocridades. La actitud cervantina, más impuesta que voluntaria, puede leerse como un gesto irónico de libertad, de reticencia a pasar por los cánones de un género—la *comedia nueva*—codificada por el *Fénix* y asentada en la mente de

¹¹² *Op. cit.*, 1998, pág. 11.

¹¹³ En «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», Criado de Val (ed.), *op. cit.*, págs. 95-102. Véase igualmente Canavaggio, *op. cit.*, 1997, pág. 341, en donde se insiste también sobre esta idea del Cervantes «solitario que saborea el placer más secreto de la lectura, en el silencio de su modesto hogar».

sus contemporáneos, pasando así de la cultura oficial de Lope a una esfera privada, a lo que Nicholas Spadaccini denominó un «ideal discerning reader»¹¹⁴. Esta teórica marginalidad provoca que Cervantes busque un lector ideal que satisfaga su imposibilidad de laureles. Edward Friedman ha escrito que, para Cervantes, «popularity is not a function of quality but instead an undesirable "other", a common denominator, that is, a concession to common (in the double sense) tastes»¹¹⁵, colocando al autor de *Don Quijote* en un lugar privilegiado frente a Lope; pero también es cierto que Cervantes reconoce en la *Adjunta al Parnaso*:

[...] más preciaría la fama, que cuanto hay, porque es cosa de grandísimo gusto y de no menos importancia ver salir mucha gente de la comedia, todos contentos y estar el poeta que la compuso a la puerta del teatro recibiendo parabienes de todos¹¹⁶.

Y, en cambio, se tiene que conformar, tras venderle las comedias al librero Juan de Villarroel, con coger el dinero «con suavidad, sin tener en cuenta con dimes y diretes de recitantes»¹¹⁷. Por eso, si bien muy seductora, la idea de colocar a Cervantes fuera de la esfera de Lope debe ser matizada por sus propias palabras, que denotan en ocasiones un todavía agudo sentimiento de inferioridad frente al éxito de su rival¹¹⁸. Lope crea su propio canon con la escritura del *Arte nuevo*, pero el ámbito de la lectura que se le asigna a Cervantes puede convertirse en un motivo artificial que éste mismo no supo articular de manera voluntaria, como delatan sus lamentaciones cuando se compara con el *Fénix*.

¹¹⁴ Nicholas Spadaccini, «Writing for Reading: Cervantes' Aesthetics of Reception in the *Entremeses*», en *Critical Essays on Cervantes*, Ruth El Saffar (ed.), Boston, G. K. Hall, 1986, págs. 162-175 [pág. 165].

¹¹⁵ Friedman, *op. cit.*, pág. 87.

¹¹⁶ Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1974, pág. 105.

¹¹⁷ Cervantes, *op. cit.*, 1974, pág. 184.

¹¹⁸ Véase Díez Borque *op. cit.*, 1999, pág. 20, en donde ha insistido recientemente en esta circunstancia, subrayando las contradicciones de un Cervantes «resignado» a la imprenta como mal menor.

No muy lejano a las estimativas de los *Parnasos* de otros contemporáneos suyos —véanse, por ejemplo, los curiosos *Coronas del Parnaso* o *La estafeta del Dios Momo* de Salas Barbadillo¹¹⁹— el alcalaíno lamenta la degeneración del nuevo modo en boca de Apolo en el capítulo octavo de su *Viaje del Parnaso*; sin aludir a Lope directamente, escribe:

Por las rubias que peino, que me corro
de ver que las comedias endiabladas
por divinas se pongan en el corro;
y a pesar de las limpias y atildadas
del cómico mejor de nuestra Esperia
quieren ser conocidas y pagadas.
Mas no ganaron mucho en esta feria,
porque es discreto el vulgo de la Corte
aunque le toca la común miseria.

Vuelve así a participar en las polémicas en torno a la evolución del teatro, y con ello nos encontramos con que la recepción estética desencadena una serie de respuestas enlazadas a través de acaloradas lecturas y contra-lecturas. Un ejemplo significativo es el de Tirso de Molina, quien defenderá a su maestro en *Los cigarrales de Toledo* al recordar a los maldicientes que fue Lope quien añadió «perfecciones» a la invención de la comedia, «cosa, puesto que fácil, necesaria»¹²⁰. El nuevo canon textual se construye entonces a partir

¹¹⁹ Analizo este aspecto en mis artículos «El espacio simbólico de la pugna literaria», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Fráncfort y Madrid, Vervuert e Iberoamericana, 2002, págs. 31-58; y en «'Dientes postizos': Salas Barbadillo y el discurso culinario como crítica», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* 2 (2005), 157-172.

¹²⁰ *Los cigarrales de Toledo*, Pilar Palomo (ed.), Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1994, pág. 231; he consultado también la edición del Padre Luis Vázquez, Editorial Castalia, 1996, que no incluye las piezas teatrales, pero que contiene un completísimo aparato de notas de gran ayuda al estudioso; véase, como complemento, Joaquín de Entrambasaguas, «La convivencia coetánea de Lope de Vega y Tirso de Molina», *Estudios* XVIII (1962), 387-398; y Alejandro Cioranescu, «Tirso de Molina y Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, José Amor y Vázquez y David Kossoff (eds.), Madrid, Castalia, 1971, págs. 269-280.

de intervenciones muy puntuales; la admonición del mercenario funciona como respuesta a la queja cervantina: el término «fácil» adquiere entonces un innegable valor irónico, y con ello Tirso rinde tributo a su maestro, a la vez que descalifica a cualquier «presumido» y «malicioso arguyente». Si para Cervantes el mérito de Lope no fue «dificultad notable», para Tirso es precisamente este mérito el que hizo evolucionar el canon y revitalizar el género; con ello, las palabras cervantinas confirman esta preocupación inicial por reencontrar el fundamento de una poética que ahora se muestra deslizante.

En un período de marcado instinto de autoría y de fama, el alarmante asunto de la divulgación textual también preocupa a Cervantes, tal y como se aprecia en el Prólogo a sus Comedias, en el que ya vemos un sincero reconocimiento de la supremacía del *Fénix*. En un ya clásico pasaje, se lamenta del día que tuvo que abandonar

la pluma y las Comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de Comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos; y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar, u oído decir, por lo menos, que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo¹²¹.

La cita delata un doble cauce formal en cuanto a la admiración que siente por Lope, no sólo desde la evidente fecundidad y popularidad de sus piezas, sino también por su talento marcadamente innovador. No en vano, en este mismo Prólogo se reconoce que fue el *Fénix* quien rompió el esquema tradicional de las comedias, siendo «el primero que en España las sacó de mantillas», desde una labor de madura-

¹²¹ Cervantes, *op. cit.*, 1987, pág. 10.

ción y ruptura producto de la inspiración y el genio innato¹²². Subraya la importancia de tener todas las comedias representadas o, al menos, haber oído de ellas, quizá porque a él no le ocurrió lo mismo aunque supiera del éxito temprano de *La Galatea* (bien conocida es la justificación del mismo Prólogo en la que constata que *Los tratos de Argel* fue representada en Madrid). Representar equivale a triunfar en la medida en que se acepta un canon, se entra en él y se completa con una aportación propia. Pero Cervantes, según nos han legado los documentos conservados, manifiesta por escrito su impotencia ante la dificultad de contribuir a este parnaso de títulos consagrados, pues el éxito de ambos autores no corre parejo: si Lope, lanzado a lo popular en su *Arte nuevo*, encerraba los preceptos «con seis llaves» —frase que sedujo al Victor Hugo de *Cromwell*— para triunfar plenamente, Cervantes, en cambio, admitirá que tuvo que confiscar sus comedias «en un cofre, y las consagré y las condené a perpetuo silencio»¹²³. Se trata en el fondo de una misma imagen que irónicamente emparejará a dos plumas de varia fortuna, enriqueciendo este proceso de clausura y apertura de nuevas vías en un momento de cambio que se articulará de manera opuesta en cada escritor.

Los testimonios atestiguan así cómo Lope «avasalló» por completo, situando a su veterano rival en una posición al margen de la moda y de los cánones del gusto; ya no se tratará de «añadir a lo inventado» sino de romper con lo establecido, al menos en cuanto a número de obras, y en consecuencia Cervantes reconocerá:

[...] volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, *puesto que sabían que las tenía* [...] y si va a decir la verdad, cierto es que me dio pesadumbre¹²⁴.

La queja cervantina lamenta que los nidos de antaño del formato prelopesco han quedado vacíos, es decir, la respues-

¹²² Cervantes, *op. cit.*, 1987, pág. 7.

¹²³ Cervantes, *op. cit.*, 1987, pág. 12.

¹²⁴ Cervantes, *op. cit.*, 1987, págs. 11-12; la cursiva es mía.

ta de un horizonte de expectativas ha variado en cuestión de meses, de años quizá, para instalarse en un nuevo horizonte acorde a gustos diferentes; confundido ante la celeridad de estas innovaciones, mostrará su pesadumbre y trasladará su propio horizonte al terreno de lo escrito, con el fin, como él mismo dijo en su *Adjunta al Parnaso*, de que «se vea de espacio lo que pasa apriesa»¹²⁵.

Cervantes es, por consiguiente, el paradigma de una recepción estética que procura alejarse al máximo de la difamación personal cultivada por otros, construyendo una recepción desde su mismo teatro, que se proyecta hacia la alteridad sorprendente del verso del *Fénix*. Desde el cuestionamiento de este canon inicial se pasa a su reconocimiento final, a admitir la *comedia nueva* como un producto «imperfecto» pero necesario, cuya hegemonía en la sociedad del siglo XVII continúa en línea ascendente. Pese a que en cierto momento reconoce en la *Adjunta al Parnaso* que «las comedias tienen días como algunas mujeres hermosas [...] comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo [...]», lo cierto es que para entonces Lope ya había dado con la fórmula adecuada, dejando los «nidos» vacíos de demanda, vacíos de gloria¹²⁶. A la tesis de Buchanan de que «he spoke without conviction in theoretical matters, [...] his own practice was at variance with his theories, and [...] he was strongly influenced in his ideas by the great success of his rival, Lope de Vega»¹²⁷, la crítica de las últimas tres décadas ha sabido situar al autor de *Don Quijote*, como se ha visto aquí, en una posición mucho más matizada y justa.

Los ecos del *Arte nuevo* seguirán resonando durante la década siguiente. El año de la muerte de Cervantes se publica *Norte de la poesía española* (1616), una de las antologías más conocidas del grupo valenciano que incluye un manifiesto de primer orden, el famoso «Apologético de las comedias es-

¹²⁵ Cervantes, *op. cit.*, 1974, pág. 183.

¹²⁶ Cervantes, *op. cit.*, 1974, pág. 105.

¹²⁷ Buchanan, *op. cit.*, pág. 64.

pañolas» de Ricardo del Turia¹²⁸. Este opúsculo, a modo de arte nuevo, enarbola una defensa del eclecticismo impuesto por la noción de *tragicomedia* confirmando que, como expresión de los tiempos que corren, el *poeta* debe seguir las leyes del gusto para garantizar el éxito de la obra —se sigue así, en cierta forma, la *Poética* aristotélica—; la cartelera deberá renovarse, entonces, a diario, ya que «es infalible que la natura española pide en las comedias lo que en los trages, que son nuevos usos cada día». Al homenajear al «príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados, el famoso, y nunca bien celebrado Lope de Vega», se vuelve a insistir en su capacidad inagotable de generar audaces y entretenidas tramas, «que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio»¹²⁹. En la misma línea que Ricardo del Turia se sitúa Carlos Boyl con su romance titulado «A un licenciado que deseaba hacer comedias» (1616) que, como indica su mismo autor, no es sino un pequeño «arte de hazer comedias»; la demarcación que establece el valenciano entre *comedia* en tres jornadas y *tragicomedia* —con su elemento de «mortal desdicha»— se justifica a través de citas de la tradición clásica y de la misma práctica de su tiempo. Boyl se defiende en su texto ante las críticas recibidas —parece que atacando a Cervantes, según defendió Juliá Martínez¹³⁰— y elogia la labor que sus contemporáneos valencianos han ido llevando a cabo para sacar al teatro de su primitivismo y situarlo en la cumbre de la escena cultural europea.

Tal y como documentó Joaquín de Entrambasaguas hace ya más de medio siglo, el año 1617 supone el comienzo de un período de nuevas y violentas controversias en torno al fenómeno del teatro. La capital, que se había trasladado en 1606 de Valladolid a Madrid, se convierte en núcleo de

¹²⁸ Los textos de Turia y Boyl fueron editados por Morel-Fatio a principios de este siglo en el *Bulletin Hispanique* IV(1902), 47-55, y más tarde recopilados por Chaytor.

¹²⁹ En Chaytor, *op. cit.*, págs. 45-46.

¹³⁰ En Juliá Martínez, *op. cit.*, págs. xxviii-ccxix.

incontables conspiraciones, poblándose de grandes talentos que emigran a la Corte atraídos sin duda por un apetito de laureles: en este Madrid de reestreno Calderón crece en la calle de las Fuentes, próxima a la plaza de Guadalajara, para trasladarse luego a la calle de Platerías en un momento en que la Villa proyecta la convocatoria definitiva de los más ilustres ingenios del Parnaso literario¹³¹: «Lope de Vega, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Suárez de Figueroa o Salas Barbadillo son algunos de los primeros en establecerse, a los que siguen Mira de Amescua (1616), Góngora y Villamediana (1617), Quevedo (1618), Guillén de Castro (hacia 1619), Tirso y Esquilache (1621). Calderón será vecino de un Lope que immortaliza el huerto de su casa en la calle Francos (hoy Cervantes), de un Cervantes anciano que vive en la de Cantarranas (hoy Lope de Vega), de un Ruiz de Alarcón en la calle de las Urosas (hoy Vélez de Guevara), de un Lasso de la Vega en la calle del Pez, de un Tirso en su monasterio mercedario cerca del Rastro y del Palacio del Duque de Alba, de un Góngora que había vivido desde 1619 en la calle traviesa del Niño antes de que llegara Quevedo (que hoy conserva su nombre), o de un Fray Hortensio Paravicino cómodamente instalado en el Monasterio de Trinitarios; y de 1645 son las noticias que nos sitúan a Francisco Santos viviendo en la cercana calle del Olivar»¹³². Se trata, por tanto, de un Parnaso

¹³¹ Remito a José del Corral, «Las calles de Madrid en 1624», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9 (1973), 643-687; José Simón Díaz, «El Barrio de las Musas», *Villa de Madrid* VI, 25 (1968), 86-93; Leonardo Romero Tobar, «Madrid. Barrio de los literatos», fascículo coleccionable núm. 62, Madrid, Espasa-Calpe, 1978; y del artículo de periódico «El Madrid de Calderón» de José Fradejas Lebrero, aparecido en *Cuadernos del Sur. Suplemento Cultural del Diario de Córdoba*, año XIV, núm. 628, 30 de marzo de 2000, págs. 24-25. Para el paradigma lopesco, remito al interesante libro elaborado por la Real Academia Española, *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Imprenta de Silverio Aguirre Torre, 1962.

¹³² Véase García Santo-Tomás, *op. cit.*, 2004, págs. 52-53. Entre las monografías existentes sobre el Madrid de los autores canónicos, destacan los estudios de José del Campo, *Lope y Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1935; Joaquín de Entrambasaguas, *El Madrid de Lope de Vega*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952; y *Góngora en Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961; Maximiliano Cabañas es autor de un pequeño

literario sin parangón, que tiene además en los corrales de comedias sus centros gravitatorios por excelencia.

Este panorama tan intensamente comprometido con el hecho teatral es, además, idóneo caldo de cultivo para divulgar nuevas intervenciones teóricas: las famosas *Tablas poéticas* (1617) de Cascales discuten algunos preceptos de teoría dramática que resultan fundamentales, como es su completa aversión a la tragicomedia, a la que llama «monstruo hermafrodito» y «engendro»; a ella le siguen en el tiempo otras reflexiones como la *Irrectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* de Francisco Barrera (1622), el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui (1624), la *Loa de la comedia* de Agustín de Rojas (1630), la *Nueva idea de la tragedia antigua* de Josepe Antonio González de Salas (1633) y la *Idea de la comedia de Castilla* de José Pellicer de Tovar, publicada el mismo año en que muere el *Fénix* (1635); esta última, por ejemplo, elogia algunos aspectos formales y temáticos de las nuevas propuestas dramáticas, como son la finalidad didáctica, la suma de los tres estilos trágico, lírico, heroico, la adecuación del estilo a la situación, el decoro moral en donde no caben los adulterios, etc.

Sin embargo, dos de las aportaciones que causan mayor conmoción en Lope son los ataques provenientes del lado aristotélico que encabeza Suárez de Figueroa con *El pasajero* (1617) y que continúa un año después Esteban Manuel Villegas (*Eróticas o amatorias*, de 1618) como preludio de unas polémicas que convulsionarán los años inmediatamente siguientes. Cuando Suárez de Figueroa lamenta en el «Alivio II» de *El pasajero* que «se levanta en España nueva torre de Babel,

estudio titulado *Lope de Vega y Madrid*, Madrid, Publicaciones del Servicio de Educación y Juventud, 1991; véase también Miguel Herrero García, *El Madrid de Calderón. Textos y comentarios*, Madrid, 1926; Enrique Rull analiza ciertas loas y autos sacramentales en «El Madrid calderoniano: Una interpretación simbólica», en *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Manuel Criado de Val (ed. e introd.), Madrid, AACHE / Patronato Arcipreste de Hita / Asociación Técnica de Carreteras, 1996, págs. 275-99; véase también Antonio Carreira, «Góngora y Madrid» y Pablo Jauralde Pou, «El Madrid de Quevedo», ambos publicados en *Edad de Oro* 17 (1998), 19-30 y 59-95, respectivamente.

pues comienza a reinar tanto la confusión entre los arquitectos y los peones de la pluma»¹³³, declama así con ello contra la lamentable proliferación de escuelas que fragmentan el panorama del momento, contaminado de poetas jóvenes («peones») que complican aún más la ya existente fertilidad en estos años de cambio; igualmente agresivo resultará, por ejemplo, el ataque a la *Jerusalén Conquistada* a cargo de Torres Rámila en su *Spongia* (1617)¹³⁴. Suárez de Figueroa y Villegas se quejan, además, de que los nuevos poetas desprecian a Plauto y Terencio en favor de obras gananciosas; este último, en la «Elegía VIII» de sus *Eróticas o amatorias*, deslizará intencionadas alusiones al teatro de Lope, en especial a la pieza *La ocasión perdida*, inserta en la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* y publicada en Amberes en 1611.

A raíz de estos cambios, Lope se encuentra sumido en una verdadera tempestad crítica, acentuada por una mala racha en el terreno personal, tal y como se deduce de su correspondencia con el Duque de Sessa¹³⁵. No obstante, a Torres Rámila le responderá el catedrático de hebreo y griego de la Universidad de Alcalá, Alfonso Sánchez, con la oportuna publicación de su *Expostulatio Spongiae* (1618): «a ti, gran Lope, ¿qué te importa la comedia antigua, puesto que tú solo has dado a nuestro siglo mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes?»; y el propio Lope contestará en el volumen de *La Filomena* insertando ataques a Rámila en las diversas rimas con que completará el libro, así como en el «Prólogo Dialogístico entre el Teatro y un Forastero», sito al frente de la Parte XVI de sus *Comedias*¹³⁶. Aún por estos años

¹³³ Suárez de Figueroa, *op. cit.*, pág. 60.

¹³⁴ Véase Joaquín de Entrambasaguas, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932; reimpresso en *Estudios sobre Lope de Vega I-II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, págs. 73-83; Menéndez Pelayo, *op. cit.*, III, págs. 445-446; Ruth Lee Kennedy *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors (1620-1626)*, Chapel Hill, NC, 1974, pág. 48; Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 180.

¹³⁵ *Op. cit.*, 1985, págs. 228-229.

¹³⁶ Dicha Parte sale a imprenta el mismo año que *La Filomena*, en donde se coloca un debate entre dos pájaros, uno de ellos Torres Rámila; otras menciones

el *Fénix* sigue defendiendo su proyecto con la misma ironía rayana en el sarcasmo que había mantenido en el *Arte nuevo*, tal y como ocurre con la importante defensa del teatro moderno que esgrime en la Dedicatoria de su comedia *La malcasada*, publicada en la *Trezena Parte* (1620); son muy certeras, entonces, las palabras de su admirado Alfonso Sánchez cuando escriba que «al monarca pertenece dar las leyes y no recibirlas».

Así pues, a tenor de las controversias de estos años, y con todas las convulsiones políticas que azotan el cambio de poder, cabe preguntarse: ¿qué ocurre en este Madrid efervescente con la muerte del tercer Felipe, y cómo afecta al teatro de Lope y sus seguidores? El año de 1621 abre el reinado de Felipe IV, continuando la polémica en torno a la comedia y entrando en escena nuevas figuras como la de Tirso de Molina. El universo de la clase dirigente cambia con la llegada al poder del Conde-Duque de Olivares, privado todopoderoso de un rey que tan sólo cuenta con dieciséis años. Tanto el joven monarca como su valido se muestran aficionados al teatro, lo que hará que Lope busque el modo de ganarse el favor real a base de dedicar obra tras obra al Conde-Duque; culmen de este triste servilismo será la inclusión que éste haga del valido en el elenco de poetas citados en su *Jardín de poetas*, exageración a todas luces si consideramos sus escasas dotes poéticas¹³⁷.

En este año de 1621 Lope continúa involucrado en rivalidades literarias contra gongorinos, aristotélicos e incluso contra Ruiz de Alarcón. Los tramoyistas, liderados por Vélez

aparecerán en su *Antijáuregui* y en el *Laurel de Apolo* (1630), con diversos fragmentos de la *Expostulatio Spongiae* reproducidos en los preliminares; el último ataque a Torres Rámila aparece en *La Dorotea* (1632), donde figura una especie de prólogo dedicado *Al Teatro* firmado por López de Aguilar y compuesto en realidad por el *Fénix*; lo comenta a fondo Entrambasaguas, *op. cit.*, pág. 35.

¹³⁷ Este servilismo de Lope no resulta nada nuevo; en 1614 ya había pedido, bajo el personaje del jardinero Fabio en *El premio de la hermosura*, ser cronista real, pieza que se representó con gran éxito en el jardín de Lerma y que se publicó en 1621, ya en pleno reinado de Felipe IV, siendo posible que la petición fuera un añadido dirigido precisamente a Olivares. Este asunto lo ha estudiado, entre otros, Elizabeth R. Wright en «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta», en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *op. cit.*, 2002, págs. 97-114.

de Guevara y sus «comedias de ruido» llenas de grifos, arpías y serpientes, no sólo empiezan a ganar un terreno considerable en el voto del público, sino que cuentan con el apoyo y subvención del mismo Olivares, quien, como andaluz, se encargará de favorecer y proteger a algunos de sus paisanos, nombrando como secretario personal al poeta Francisco de Rioja¹³⁸. Estos cambios producen un cierto desasosiego en Lope, el cual lógicamente desea pertenecer al nuevo círculo, dado que, «as one who had previously been undisputed master of the theatre, Lope felt he had a right to point out that the theatre was taking a wrong turn»¹³⁹. Así, preocupado por la recepción de su teatro, el *Fénix* escribirá la «Queja del Teatro contra las comedias de tramoya» (incluida como prefacio a su «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI* de sus *Comedias*), a modo de apunte sobre este cambio en los gustos de un público al que se le empieza a acostumar a un espectáculo más visual y efectista, y en donde se valdrá de metáforas anatómicas para construir su argumento: «¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?», dirá el personaje de «Teatro», quejándose de los carpinteros que actúan por orden de los *autores*; la respuesta del «Forastero» será sintomática: «No tienen ellos la culpa, sino los poetas, que son para ti como los médicos y los barberos, que unos mandan y los otros sangran»¹⁴⁰, asunto este que también denunciará, por dar un caso, Juan de Zabaleta en *Día de fiesta por la tarde*.

La defensa de la facción conservadora y tradicionalista pervive en el tiempo: en su *Guía y avisos de forasteros* (1620), Antonio Liñán y Verdugo criticará los temas de la comedia lopesca, tachando al *Fénix* de repetitivo y descuidado; Feliciano Enríquez de Guzmán saldrá en defensa de los preceptos clásicos.

¹³⁸ Véase Eugenio Asensio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Actas del Coloquio sobre «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana»*, Francisco Ramos Ortega (ed.), Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981, págs. 229-247 [págs. 257-270].

¹³⁹ Lee Kennedy, *op. cit.*, 1974, pág. 165.

¹⁴⁰ Recogido en Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 260.

sicos en su *Primera parte de los jardines y campos sabeos* (1627) y, pese a que el *Fénix* la había citado muy favorablemente en su *Laurel de Apolo* (1630), la poetisa hispalense criticará la falta de decoro en las representaciones de su tiempo, si bien escribirá—acaso de manera un tanto contradictoria— dos dramas a los que llamó *tragicomedias*, vanagloriándose de haber sido

la primera de todos en España
que, imitando a los cómicos antiguos,
propiedad ha guardado, arte y preceptos
de la antigua Comedia, y que ella es sola
la que el laurel a todos ha ganado,
y ha satisfecho a todos el deseo
que tenían de ver una que fuese
comedia propiamente, bien guardadas
sus leyes con rigor, porque hasta ahora
ni se ha impreso, ni ha visto los teatros.

Semejante postura asumirá unos años más tarde Antonio López Vega, autor de *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (1641), uniéndose a otras figuras canónicas que no escapan a estos debates, como es el caso de Ruiz de Alarcón, quien, en la segunda escena de *La culpa busca la pena*, escribirá que «La comedia felizmente / aplaudida al puerto llega; / que era de Lope de Vega». Igualmente significativa será la reacción de Góngora al teatro lopesco, si bien suponiendo una fracción mínima de lo que serán los ataques en el terreno de la poesía, en paralelismo con la enemistad entre Lope y José Pellicer de Salas y Tovar; arrancarán las diatribas con la publicación de *La Dragontea* (1598) y seguirán, más pendientes de la poesía que del teatro, hasta la muerte del cordobés, que abrirá con Pellicer y los poetas «oscuros» un campo de batalla paralelo al que consumía a Lope en el teatro. En *Dichos célebres y agudos de don Luis de Góngora*, encontramos la famosa pulla gongorina que reza: «Los versos de Lope de Vega en sacándolos del teatro son como los buñuelos, que en enfriándose no vuelven a tomar la sazón que antes, aunque los vuelvan a la sartén»¹⁴¹. La cita de-

¹⁴¹ Citado en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipología de la Revista de Archivos, 1925, pág. 343.

muestra, quizá, una preocupación mayor por la elegancia del verso y no por aspectos de decoro o verosimilitud que disgustaban a los más conservadores.

Pero junto a estas censuras destacan también algunos testimonios en su defensa. Sebastián Francisco de Medrano, en su *Justa poética y alabanzas justas [...] al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación* (1620), llama a Lope «asombro del mundo y gloria rara» y habla del «uso moderno, que sin duda se debe al gusto, y la sazón de él al divino Lope de Vega»; Francisco de Barreda, en su *Invectiva de las comedias que prohibió Trajano y Apología de las nuestras* y en *El mayor príncipe Trajano* (1622), alabará también a su amigo, definiendo las innovaciones lopescas como «atrevimiento dichoso»; la misma admiración se percibe en la ya citada *Fama póstuma al doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio* de Pérez de Montalbán, y en donde se presenta a Lope, íntimo amigo suyo, preocupado por la ética de su teatro. En los años siguientes continúa la misma línea de apoyo al *Fénix*: Francisco de Córdoba, en su *Didascalia Múltiple*, defiende también la idea de *tragicomedia*, y para Mira de Amescua Lope aventajará al mismísimo Menandro, según deducimos de la «Aprobación» de la *Parte XX de Comedias* (1625); poco efecto provoca ya *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana* (1626) de Alonso Ordóñez, al que seguirá una segunda defensa de la *Poética* del estagirita a cargo de Jusepe Antonio González de Salas: *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), de un tono mucho más conciliador con la *comedia nueva*¹⁴². Durante estos años, en cualquier caso, predominan los apoyos al modelo establecido y los elogios al *Fénix*, tal y como ocurre, por ejemplo, con José Pellicer de Tovar y su *Idea de la comedia de Castilla* (1635), en donde leemos que «la comedia, como está hoy, es el poema más arduo para intentado y más glorioso para conseguido que tienen los ingenios»¹⁴³. Finalmente, desde Sevilla llegará el mayor impulso al teatro nuevo: los aristócratas hispalenses

¹⁴² Véase el análisis que le dedicó Edward C. Riley, «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review* 19 (1951), 183-203.

¹⁴³ Véase Romera-Navarro, *op. cit.*, págs. 30-35; Herrero-García, *op. cit.*, págs. 120-125; Porqueras Mayo, *op. cit.*, pág. 219.

—responsables del auge de uno de los centros culturales más activos del siglo xvii—, con Juan de Vera y Zúñiga como portavoz, ensalzarán el genio dramático de Lope en una carta colectiva animándole a que escribiera más para sus admiradores¹⁴⁴. Como testimonio de esta entrega nos ha quedado la noticia, por ejemplo, de la pieza *Querer la propia desdicha*, que se representó con gran éxito por Cristóbal Ortiz de Villazán (o Villaizán) en el Coliseo de Sevilla (1619) en un momento de creciente aparatosidad en el diseño escénico, y en donde Lope demostró su talento en la fusión de un teatro de corte con una cierta naturalidad expresiva y economía de medios. Y, manteniendo su modelo, todavía para estos años el propio Lope insistirá en su papel de innovador al escribir, en los famosos versos de una epístola a Antonio Hurtado de Mendoza (1624):

Necesidad y yo partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias.

Los documentos, por tanto, demuestran que para estas fechas el discurso lopesco ha empapado casi todos los ámbitos de la vida literaria urbana y los mecanismos que articulan su capital social y cultural. En estas coyunturas también participan no pocas consideraciones políticas y económicas, una vez que el teatro ha dejado de ser mero entretenimiento para pasar a convertirse en símbolo de toda una época y de sus relaciones de poder; hay ejemplos que confirman, de hecho, el paradigma lopesco: las piezas tituladas *La vengadora de las mu-*

¹⁴⁴ Es importante recordar que Lope ya había pasado una temporada en Sevilla allá por 1602-1603, y que allí había escrito piezas como *La corona merecida* o *Los Vargas de Castilla*; por otra parte, la dedicatoria de la Segunda parte de sus *Rimas* estaba dirigida a doña Ángela Vernegali, como gesto de gratitud por los cuidados recibidos durante una pequeña enfermedad que el *Fénix* contrajo allí. Véase José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos xvi y xvii: estudios históricos*, Sevilla, Centro andaluz de teatro/Padilla libros, 1990, en donde hace un recuento interesante de la vida teatral en la Sevilla del momento que nos ocupa; véase también Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 149.

jes y Las pobreza de Reinaldos (Séptima Parte, 1617) se representarán en el Cuarto de la Reina entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, confirmando no sólo la tremenda popularidad de este nuevo modelo, sino también su capacidad para reinventarse ante nuevas audiencias y escenarios¹⁴⁵.

Pero los cambios del gusto, como vemos, pasan factura a un Lope que debe ajustarse al paso del tiempo. Su hegemonía se siente amenazada por una nueva forma de concebir la comedia de capa y espada, y son estos años en los que el canon dramático barroco experimenta nuevas convulsiones al tiempo que madura un nuevo monarca y una nueva visión de la cultura y del ocio. Este cambio, en principio, viene dado desde la faceta auditiva del teatro, desde la transición del verso llano —pero en ocasiones plagado de metáforas— de Lope a los efectos especiales y la maquinaria de la comedia de tramoyas, que marginan los matices lingüísticos y los detalles poéticos en beneficio de un impacto sensorial; más allá de este cambio estético, no obstante, se esconde una voluntad sociopolítica paralela en su dimensión visual a la inevitable ruina económica del reino, lo que influye, evidentemente, en la sociología de la producción y recepción estética, en los modos de escritura de Lope y en su percepción como dramaturgo. En consecuencia, algunas de las piezas lopescas del período serán recibidas con silbidos por parte de los estamentos nobiliarios, como evidencian las palabras del «Prólogo dialogístico» a su XIX entrega de las *Partes* (1623):

Teatro: Yo llevara en paciencia mis fracturas, aunque cada día me pusieran menos emplastos, si sólo me silbaran mecánicos; pero ha llegado la barbada ignorancia de muchos que visten de seda a que con descompuesto deslustre de sus personas piden parte de los silbidos a la chusma.

Y, hablando de sus comedias más recientes, advertirá en este mismo prefacio que «después que se usan las aparien-

¹⁴⁵ Véase John Valey, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis, 1989, págs. 187, 237.

cias, que se llaman tramoyas, no me atrevo a publicarlas»¹⁴⁶. Por ende, los versos citados arriba del *Arte nuevo* no atañen a cuestiones de canon literario, sino a la necesidad de mantener la intriga hasta el final y, sin embargo, actúan de premonición de lo que va a articular la seducción del teatro al vulgo: su mutabilidad constante, su afán de novedad.

En los avatares del proyecto canonizado en el *Arte nuevo* desempeñan un importante papel durante estos años las figuras de algunos *poetas* como Tirso de Molina, Vélez de Guevara o Antonio Hurtado de Mendoza. Especialmente sintomática resulta ser la relación entre el *Fénix* y el mercedario, con un desarrollo que atraviesa diferentes etapas y que resulta muy indicativo en cuanto a los procesos de formación del campo literario¹⁴⁷. Es ya sabido, por ejemplo, que a Lope no le había gustado el *Don Gil de las calzas verdes*, a la que había tachado de «desatinada comedia» en una temprana carta al Duque de Sessa (1615)¹⁴⁸. Esto no impide, sin embargo, que en *Los cigarrales de Toledo* (1624) el lector encuentre uno de los más definidos elogios por parte de Tirso; la defensa tirsiana convoca algunos de los asuntos más apremiantes del debate en torno a la *comedia nueva*, no sólo desde su licitud moral y estética, sino también en torno a fenómenos relacionados con lo que hoy denominaríamos «piratería intelectual», las continuas y peligrosas imitaciones, etc.; demuestra, con ello, la creciente admiración de otros grandes *poetas* por el legado lopesco, a la vez que entra en conflicto directo con escépticos

¹⁴⁶ Citado en Rennert y Castro, *op. cit.*, págs. 261 y 267 respectivamente.

¹⁴⁷ Debemos gran parte de los datos presentados en relación a Tirso a Ruth Lee Kennedy; a modo de complemento, véase Alfred Morel-Fatio, «Les défenseurs de la comedia», *Bulletin Hispanique* 4, 1 (1902), 30-62 [págs. 30-44]; Henry Sullivan, *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*, Amsterdam, Rodopi, 1981, págs. 71-99; Alejandro Cioranescu, «Tirso de Molina y Lope de Vega», en *Homenaje a William Fichter*, José Amor y Vázquez y David Kossoff, (eds.), Madrid, Castalia, 1971, págs. 269-280. Como indicativo de la pervivencia de la defensa tirsiana en el tiempo, véase la mención de José Alcázar en su *Ortografía castellana* (1690), que recoge Porqueras Mayo, *op. cit.*, pág. 249.

¹⁴⁸ En *Cartas*, pág. 145.

y adversarios. Ya en el Prólogo y más tarde en la escena XIX de *El vergonzoso en Palacio*, un presumido critica a la *comedia nueva*, pero el autor, en boca de otro tertuliano, le contesta que ésta es preferible a la antigua, aunque sea violando los principios clásicos. No obstante, la postura tirsiana se adivina con más nitidez en las páginas que cierran el *Cigarral primero*; en este original marco se convoca a un grupo de aficionados que discuten en torno a los cambios nuevos de la comedia en una suerte de tertulia de sobremesa; se defienden en la conversación los fundamentos del género, denostando la antigua unidad de tiempo desde el momento en que las veinticuatro horas clásicas ya no resultan realistas para la audiencia moderna. Tirso se mantiene así en sintonía con el talante «moderno» del teatro contemporáneo, defendiendo la noción de *tragicomedia* mediante emblemas e imágenes frutales que visualizan a la perfección la naturaleza híbrida del nuevo género, y en donde la idea del injerto se articula como lo modernamente ecléctico, como lo novedoso y atrevido. Si Lope había escrito en su *Arte nuevo* «que aquesta variedad deleita mucho» (v. 178), Tirso se identificará con este eclecticismo mediante el tópico del «hortelano» que comparte como máscara con instancias pasadas de nominación autobiográfica lopesca («Hortelano era Belardo» y otros sonetos del «ciclo de los mansos», el *Huerto deshecho*, etc.). Suenan ya familiares las palabras del mercedario a su guía, «excelencia de nuestra española Vega, honra del Manzanares, Tulio de Castilla, y fénix de nuestra nación»¹⁴⁹, porque siguen una retórica que será compartida, con mayor o menor originalidad, por muchos de sus contemporáneos. Para los que se precian de ser discípulos del *Fénix*, la loa tirsiana privilegia a Lope frente a clásicos como Esquilo, Séneca y Terencio, respondiendo en cierta forma a lo postulado por Francisco Cascales en sus apreciaciones teóricas y siguiendo, con ello, las fórmulas de Lope en el *Arte nuevo*. La comedia nueva, «hermosa y entretenida», ha llegado a su punto de perfección, y es hora de reconocerse como discípulo del maestro:

¹⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 233.

Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que ahora tiene, basta para hacer escuela por sí y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare. Que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos, dícelo por su natural modestia y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección. Pero nosotros, lo uno por ser sus profesores y lo otro por las razones que tengo alegadas (fuera de otras muchas que se quedan en la plaza de armas del entendimiento), es justo que a él, como reformador de la comedia nueva, y a ella, como más hermosa y entretenida, los estimemos, lisonjeando al tiempo para que no borre su memoria¹⁵⁰.

No hay ya ataque alguno a Aristóteles y Horacio, sino la evidencia de una puerta abierta a innovaciones y concesiones al vulgo hecha teoría por la publicación del *Arte nuevo*. Y si bien a este período (1620-1621) pertenecen también otras defensas de la propuesta lopesca que encontramos en comedias como *La villana de Vallecas* (I, vi), *La firmeza en la hermosura*, *Tanto es lo demás como lo de menos* y en *El vergonzoso en palacio* (II, xiv), la relación entre ambos pioneros de la escena áurea va a cambiar en muy poco tiempo: en el verano de 1621 Lope publica *Jardín de poetas* (junto a *La Filomena*), exaltando a 85 escritores de su tiempo y dejando a Tirso fuera de este parnaso de «ingenios».

En cualquier caso, y a pesar de las especificidades de su propia creación teatral, Tirso es considerado como uno de los más excelsos continuadores del proyecto inaugurado por el *Fénix*. La resistencia del mercedario a los cánones clásicos de los preceptistas ya fue señalada por Francisco Florit Durán, al afirmar:

[...] el rechazo por parte de Tirso y de los demás escritores barrocos de la inmarcesible canonística aristotélica impuesta

¹⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 233.

por los classicistas, nace no sólo de la exaltación del ingenio creador frente al *ars* antiguo, sino también por la misma índole de la comedia nueva, especie teatral que en nada se aviene con un arte concebido para otras sensibilidades¹⁵¹.

En medio de la variedad de temas de éxito que aporta la *comedia nueva*, el autor de *El burlador* contribuye a su difusión con todo un catálogo que va desde piezas bíblicas o vidas de santos, hasta tramas muy liberales como *El vergonzoso en palacio*, si bien ateniéndose a las innovaciones formales ya establecidas por su predecesor.

De interés primordial resulta, a este respecto, *La fingida Arcadia*, que sale en la Parte III de sus comedias. Se trata, en esencia, de una comedia pastoril que añade un elemento de denuncia algo alejado de la candidez de los pastores clásicos, gracias a una sátira hacia los tres frentes antilopescos que por entonces andaban mezclados en ámbitos políticos: los tramoyistas (III, iii, xii), los gongorinos (III, iii) y los aristotélicos (I, i). Tras los tramoyistas hay una alusión directa a Vélez de Guevara y junto a él al Conde-Duque de Olivares, criticado también por su notoria afición a la hechicería, en la búsqueda de un estilo limpio y fácil, un verso musical y elaborado al mismo tiempo que sea menos gongorino y efectista que los que andan en boga. A este respecto es especialmente significativa la conversación de la cuarta escena, en la que dos personajes, Lucrecio y Ángela, construyen toda una reseña literaria de lo que ha sido la trayectoria lopesca desde *El Isidro* hasta *La Filomena*. Pese a que no hay alusiones directas al *Arte nuevo*, Tirso ataca también a los tramoyistas, colocándoles en el infierno, donde serán martirizados por las

sierpes,
arpías, grifos, salvajes
que son los que en sus comedias
introducen ignorantes [...]¹⁵².

¹⁵¹ Francisco Florit Durán, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Ed. Revista Estudios, 1986, pág. 42.

¹⁵² Citado por Lee Kennedy, *op. cit.*, 1974, pág. 137.

Sin abandonar un aprecio natural por temas teológicos, resulta fascinante comprobar cómo cala una admiración abierta por una estética y unos conflictos dramáticos frecuentemente tachados de escandalosos y que atentan, para muchos moralistas, contra la integridad de la moral católica. Parte de la *intelligentzia* de las órdenes religiosas, como fue por ejemplo la intervención del Padre Mariana en su *De spectaculis* (1609), había arremetido durante estos años contra el deleite como algo pernicioso y que debía desterrarse de todo espectáculo público; si el teatro era inevitable, al menos debía ser rigurosamente vigilado, tal y como había recomendado Juan González de Critana en su *Tercera parte del Confesionario: del uso bueno y malo de las comedias, y de su desengaño y cómo se deban permitir y cómo no* (1610). La desaprobación de los censores se acentuará más aún en la etapa en que Lope, en su condición de religioso, compagine los hábitos con el éxito de los corrales; además, su vida sentimental acabará por determinar algunas de las constantes en su teatro: así ocurre con el sonado romance, a fines de 1614, con la actriz Lucía de Salcedo, lo que hace que comience a vender sus comedias a Hernán Sánchez de Vargas, en cuya compañía trabaja ésta (además, esta entrada en escena del nuevo amor lopesco enfurece a su antigua amante, Jerónima de Burgos, lo que provoca una temporal huida del *Fénix* a Toledo). Dan cuenta de estos avatares públicos, por citar un ejemplo, las palabras de Pedro de Tapia en su *Vida del ilustrísimo señor don Pedro de Tapia*: «un solo sacerdote había escrito mil comedias que componían veinte volúmenes, con los cuales causó en el mundo muchos pecados»¹⁵³. Tanto para Tirso como para Lope, las polémicas alrededor de la *comedia nueva*, que ya arrancaban desde antes de la publicación del *Arte nuevo*, se extenderán durante décadas.

Para cuando, en 1625, la Junta de Reформación recomienda que se expulse al mercedario de la ciudad a alguno de los conventos de su Orden, sabemos ya que desde Palacio se aboga por un teatro escrito más en consonancia con los gus-

¹⁵³ Puede ampliarse esta información en Nicolás Marín (ed.), «Introducción», *op. cit.*, págs. 34 y ss.

tos sofisticados de la alta nobleza. Con Tirso ya fuera de juego, con Góngora y Ruiz de Alarcón sufriendo de frágil salud y con Suárez de Figueroa viviendo en Italia, la comedia de capa y espada sigue siendo todavía sancionada por el bando aristotélico, por textos como el anónimo *Diálogos de comedias* y por los famosos «Catones» —como el mismísimo presidente del Consejo de Castilla, don Francisco de Contreras—, que abogan por el cierre de los teatros¹⁵⁴. Se busca, de hecho, un espectáculo más conservador como parte del intento de «reforma de las costumbres» que habían defendido las Cortes desde febrero de 1617 hasta marzo de 1620; con la llegada del Conde-Duque de Olivares, además, se va imponiendo un teatro «de apariencias» que será cultivado con éxito por ingenios como Vélez de Guevara, pero que no llegará a vencer al *Fénix*.

Las coordenadas del gusto, en las cuales tanto se había fijado Lope en su *Arte nuevo*, hacen que el horizonte receptivo del teatro barroco se torne más y más complejo, de acuerdo a la misma producción del espectáculo. El canon aportado por el éxito de Lope evoluciona más allá de su propia fórmula, y por las cartas a su protector el Duque de Sessa se anuncia que en el período final de su vida, atenuada ya la polémica de los primeros años del reinado de Felipe IV, Lope confiesa a su protector la ansiedad natural de tener que continuar en la cresta de la ola:

Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas, como a todos les sucede, en besando la tierra, no me acordé del agua¹⁵⁵.

En sus años finales, su producción teatral convive con otros modelos de escritura y de autobiografía como *Rimas*

¹⁵⁴ Para una temprana queja hacia «circunspección» de estos «Catones», véase la carta que Lope escribe a Sessa en octubre de 1613 (*Cartas*, pág. 119).

¹⁵⁵ En Marín (ed.), *op. cit.*, pág. 287.

humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, La Dorotea o Huerto deshecho, que dan cuenta de un compromiso personal todavía muy vivo. En ellos se aprecia también un cierto descontento hacia su propia recepción, quizá por ignorancia propia de un canon que cambia demasiado rápido al ritmo de gustos populares y aristocráticos, y revelan la dificultad de dar con un repertorio que responda a la demanda cultural de su horizonte. Este ciclo *de senectute* coincide con la eclosión de figuras como Calderón y de un teatro que progresivamente va ganando en complejidad escénica y virtuosismo conceptual; ya en 1617 Lope había comentado sobre la fastidiosa sobreabundancia de elementos en las nuevas comedias al escribir que «esta tarde [Amarilis] va a la comedia que el pueblo celebra ahora, sólo porque no dice bien de nadie o porque estos días les han dado tan diferentes estilos, que tal vez *el fastidio, y aun siempre, nace de la abundancia*»¹⁵⁶.

Se va trillando el camino, en definitiva, para el triunfal advenimiento del teatro calderoniano, si bien todavía gozan de éxito algunas comedias lopescas en estos años. De hecho, el *Fénix* dramaturgo aún experimenta momentos significativos, debido en gran parte al buen ojo de Baltasar Pinedo, quien sabe a la perfección cómo sacar el máximo provecho de los autógrafos que se le suministran. Será también notoria la colaboración del *Fénix* con el famoso escenógrafo italiano Cosme Lotti en *La selva sin amor* (1629), considerada como la primera ópera española y con avances fundamentales —escenas en perspectiva, tablado desmontable, luz artificial, etc.—; o el encargo, dos años después, de *La noche de San Juan* para la noche del 24 de junio de 1631, en una velada teatral organizada por la esposa de Olivares. Por otra parte, la representación en Palacio de *La hermosa fea* por la compañía de Avenaño en 1631 —impresa más tarde en la *Parte XXIV Perfeta* en Zaragoza (1641)— junto a la sofisticación urbana plasmada en *Las bizarrías de Belisa* (1634) o el estreno en Palacio de *El amor enamorado*, serán testimonios de un Lope todavía bastante involucrado con su arte. La frustración por no ser

¹⁵⁶ Marín (ed.), *op. cit.*, pág. 212; cursivas mías.

reconocido y del pobre estatus del teatro como arte provoca que escriba una carta a su protector el Duque de Sessa lamentando el mal trato a los *poetas*, «que en España son como ramerías, que todos querían echarse con ellas, pero por poco precio, y en saliendo de su casa llamarles putas»¹⁵⁷. Y sin embargo, estos años finales de su vida serán testigo de algunas de sus mejores piezas como *El castigo sin venganza* (1631), tragedia alejada de toda moda pasajera y que constituye una de las obras maestras del teatro español.

En este mismo año se darán los primeros festejos en el Buen Retiro ante una audiencia muy lejana de los democráticos corrales de comedias. El campo de fuerzas barroco se satura con nuevos discursos, con renovadas tensiones a las que los escritores del momento tienen que hacer frente, casi ya como preludio de lo que será la entrada en escena de un joven Calderón y su particular lectura teatral. Sin embargo, mucho de lo que se ha escrito sobre la relación entre Lope y el autor de *La vida es sueño* no pasa de ser, en muchas ocasiones, mera conjetura. Para fines de la década de los veinte Calderón poseía ya una trayectoria que debió ejercer una creciente fascinación en el *Fénix*; no se conocen, sin embargo, testimonios directos y fiables que contengan opiniones de Calderón sobre Lope salvo algunos fogonazos muy puntuales que revelan una cierta admiración, como es el caso de la pieza *No hay burlas con el amor* (escena I), en donde se elogia una pieza lopesca por todos conocida:

Los melindres de Belisa,
que fingió con tanto acierto
Lope de Vega, con ella
son melindres muy pequeños.

Igualmente, en la tercera escena de *No hay cosa como callar* se alude al *Fénix* como enriquecedor del idioma:

Que bien el Fénix de España
dijo: «en mi pena se infiere
que el que piensa que no quiere,
el ser querido le engaña».

¹⁵⁷ En Marín (ed.), *op. cit.*, pág., 45.

La misma alabanza se repetirá en la tercera escena de *Cuál es mayor perfección*, demostrándose que, si bien no existe una defensa tan evidente como la de Tirso, en Calderón se da una admiración inicial que al menos debe ser considerada como significativa. Es ésta, empero, una intersección fugaz en lo que constituye la evolución de la escena nacional: cuando Lope muere en 1635, la hegemonía de Calderón tan sólo acaba de empezar.

EL «ARTE NUEVO» EN SU POSTERIDAD: POLÉMICAS, CÁNONES, REEDICIONES

El impresionante legado teatral, su intensa biografía y algunos panegíricos muy oportunos como el de Montalbán construyen la imagen inicial de un Lope de Vega que se erige como piedra angular de la encrucijada literaria fielmente captada en los versos del *Arte nuevo*. Su enorme capital social y cultural le garantiza de inmediato un lugar en la historia literaria, siendo el teatro la más preciada de sus aportaciones a la historiografía nacional. Más allá del impacto de su legado, la genealogía crítica de la *comedia nueva* se construye, en muchos casos, siguiendo las coordenadas que había canonizado la poética cervantina, a partir de la metáfora de las «mantillas» y de la maduración del género; dos ejemplos podrían servir de ilustración: en su imprecisa defensa del teatro (1650), Diego de Vich hará un breve recuento de la historia de la comedia, alabando a un reducido número de *poetas* entre los que cita a Lope de Vega, y en donde recuerda los «naufragios grandes» que sufrió «siendo mayorcilla», en donde «se vio muy a pique»¹⁵⁸; por su parte, Gonzalo Navarro Castellanos afirmará en 1682 que fue Lope quien aprovechó la inexperiencia del joven Felipe III para introducir las comedias deleitosas y afeminadas que tanto daño hicieron después; un monarca, en cualquier caso, parece eclipsar al otro. Así, las imágenes de «maduración», dentro de la misma retórica que

¹⁵⁸ Citado en Cotarelo, *op. cit.*, pág. 589.

arranca de fines del xvi, se repiten una y otra vez a modo de lamento nostálgico:

Eran las comedias en aquel tiempo muy recién nacidas; estábanse como en la edad de la ignorancia. No se veía ni oía en ella cosa torpe ni ajena (*sic*) del decoro que se debe guardar a las personas que se representan y menos el respeto que se debe tener al auditorio; y aunque con más aliño, todavía conservaban algún sabor de aquella antigua sencillez, y el pueblo se entretenía con poco riesgo de la castidad o con ninguno¹⁵⁹.

No deben leerse estas palabras, en cualquier caso, sin acudir a unas coyunturas sociohistóricas muy particulares, ya que se trata éste de un discurso que se asocia irremediablemente a la crisis de valores y al declive moral y económico vivido durante las décadas de los últimos Austrias. Con la mayoría de edad de la comedia llega su corrupción y su pérdida de la inocencia, al tiempo que con la maduración del siglo vuelve también la nostalgia por una época dorada—*acaso incontaminada*— que parece haberse perdido; el mismo Navarro Castellanos, de hecho, establecerá un puente trágico entre la época de Roma y el año 1562, en que «salió a la luz este parto prodigioso de las Musas» llamado Lope de Vega.

Aun así, estas calas teóricas tendrán un impacto muy limitado—por no decir casi inexistente— en el desarrollo formal del género. Muerto ya el *Fénix*, serán memorables los espectáculos de 1637 en los cuales participaron expertos tramoyistas y directores de escena italianos traídos de Italia para la ocasión como Candi, Viaggio y el famoso Cosme Lotti, poniéndose en práctica toda una gama de innovadoras realidades escénicas. Estos nuevos avances, fundamentales para la historia del teatro español, convierten el espectáculo en un magnífico aparato barroco en el que el texto debe ajustarse a unas coordenadas visuales diferentes. Sin embargo, no logra escaparse nunca de la lente severa de las autoridades: la déca-

¹⁵⁹ Recogido en Cotarelo, *op. cit.*, pág. 485.

da de los cuarenta experimenta nuevamente el amargo sabor de la censura cuando en 1641 se difunde una Ordenanza altamente restrictiva contra la comedia, y en 1644 los funerales de la Reina y los del príncipe Baltasar Carlos sirven como excusa para cerrar temporalmente los recintos teatrales. De 1646 a 1651, en efecto, se suprimen las representaciones de comedias, coincidiendo estos eventos con la triste fase de derrota en la guerra de los Treinta Años y con todo el malestar social de esos tiempos de crisis. Desde las tablas, el modelo del *Arte nuevo* se reescribe de diferentes formas, como serán las exitosas versiones paródicas de *El caballero de Olmedo*, especialmente las adaptaciones de Francisco Antonio de Montese (1651, representada como fiesta burlesca ante Felipe IV), Antonio de Escamilla (1676) y Simón Aguado (1688)¹⁶⁰; igualmente representativo será, por ejemplo, el caso de *Peribáñez*, que goza ya de una refundición titulada *La mujer de Peribáñez* a cargo de «tres ingenios», y que se representa con éxito a fines de siglo. En esta segunda mitad del xvii se publican también nuevas reflexiones de interés como la *República literaria* de Diego Saavedra Fajardo (1655), el *Primus calamus* de Juan Caramuel (1668) —cuya Epístola XXI dedica unas líneas al *Arte nuevo*¹⁶¹—, la célebre *Aprobación* del Padre Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera (1682)¹⁶², el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* de Ignacio de Camargo (1689), la *Ortografía castellana* de José Alcázar (1690) y, como colofón, el famoso *Teatro de los teatros* de Francisco Antonio de Bances Can-

¹⁶⁰ La bibliografía sobre este fenómeno es, aunque reciente, ya bastante extensa; véase, como referencia última, Alberto Rodríguez Rípodas, «Los autores de comedias burlescas», en *Parainfos, Segundones y Epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (coord.), Barcelona, Anthropos, Cuadernos A14, 2004, págs. 29-36.

¹⁶¹ Remito, para mayor detalle, a Joseph E. Gillet, «Caramuel de Lobkowitz and his *Commentary* (1668) on Lope de Vega's '*Arte de hacer comedias*', *Philological Quarterly* VII (1928), 120-137; H. Hernández Nieto, «La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Segismundo* 23-24 (1976), 203-288.

¹⁶² Véase, a este respecto, Luciano García Lorenzo, «Ideología y moralismo. El padre Manuel de Guerra y Ribera y su *Aprobación* a las comedias de Calderón de la Barca», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, Jean Pierre Etienne (ed.), Paris, Klincksieck, 1998, págs. 283-294.

damo (1690). También como árbitro del gusto en estas últimas décadas del siglo, Baltasar Gracián resultará de suma influencia en el siglo XVIII —especialmente en el francés— gracias a su labor de formación de un determinado concepto del gusto —conectado a lo que Anthony Cascardi ha denominado «the social education of change»—, especialmente a través de textos ampliamente divulgados como el *Oráculo Manual* o *El Discreto*¹⁶³.

Con el *Teatro de los teatros* se cierra un siglo extraordinariamente rico y generoso con el hecho teatral. Bances, que no conoció bien al *Fénix* y que probablemente no leyó su *Arte nuevo*, tiene un mérito indiscutible en la historia del teatro en cuanto que «reveals a sound criteria of aesthetic judgment and a thorough knowledge of a great number of the plays which his predecessors wrote»¹⁶⁴; emplaza a Lope como precursor de la *comedia nueva* pero no como su culminación, tachando sus argumentos de poco sofisticados y moralmente dudosos; le juzga, además, desde el cercano prisma calderoniano, a quien atribuye la maduración final del género¹⁶⁵. La intervención crítica de Bances demuestra, en cierta forma, cómo la recepción de Lope en este final de siglo, habiendo pasado por el tamiz de toda la revolución de los tramoyistas y del impacto calderoniano, difumina un tanto el impacto de su legado artístico. Las ideas presentadas y defendidas en el *Arte nuevo* conviven ahora con un espectáculo algo más conservador para finalmente desdibujarse con la llegada de las conocidas comedias de magia de los Zamora y Cañizares que tanto irritarán a muchos ilustrados. En este panorama en

¹⁶³ Anthony J. Cascardi, «Gracián and the Authority of Taste», en su *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1997, págs. 133-159; el estudio también aparece recogido en Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens (eds.), *Rhetoric and Politics: Baltasar Gracián and the New World Order*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press (Hispanic Issues, 14), 1997, págs. 255-283.

¹⁶⁴ Moir, *op. cit.*, 1965, pág. 205.

¹⁶⁵ Véase, junto a la Introducción crítica a la edición de Duncan Moir citada en la Bibliografía, Juan Manuel Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo* 1, 2 (1965), 18-22; Ana Suárez, «Bances Candamo: Hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura* 55, 109 (1993), 5-53; interesantes son también las reflexiones que le dedica Pérez Magallón, *op. cit.*, págs. 215-222.

transición, dos formaciones canónicas —la del autor en la historia literaria y la de sus textos más «resistentes»— comenzarán a fluir en paralelo desde los inicios de la lectura histórica de Lope en el siglo siguiente¹⁶⁶.

* * *

Diferente suerte corre el *Arte nuevo* en el siglo XVIII, en cuanto que la recepción del espectáculo teatral se convierte en una de las preocupaciones capitales del poder ilustrado. Será este un período en el que se busca controlar la representación escénica de manera absoluta al tiempo que se apoya la difusión cultural en el ámbito doméstico, desde la costumbre, vinculada a la nueva burguesía, de un teatro leído. La antigua idea del *decoro* se reinventa hacia el concepto del *buen gusto*, a veces conectándose al famoso *nescio quid* o *no sé qué* —al cual dedicaría un famoso ensayo el Padre Feijoo en 1733— en conexión con la idea kantiana de la belleza como cualidad inherente del objeto¹⁶⁷. En este abanico de posibilidades, que van desde lo más puramente «neoclásico» hasta un teatro popular y toda la tradición dramática del siglo XVII, la idea de naturalidad, de armonía y de cierta cualidad de genio innato influirán sobremanera en la recepción del teatro barroco. Durante la primera mitad de siglo triunfa un espectáculo de complejas tramoyas junto a nuevos subgéneros como la comedia de magia o la comedia heroica. Con un Calderón todavía como referente magistral, Lope comienza a ser refundido bajo premisas teóricas nuevas por figuras emergentes como Cañizares o Martínez de Meneses —la *Fuenteovejuna* de Cristóbal de Monroy y Silva destaca como una de las apuestas más interesantes— que se encargan, a su ma-

¹⁶⁶ Para una reciente panorámica sobre el contexto de estas décadas y su tratamiento de la herencia cultural autóctona, véase Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el Tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

¹⁶⁷ Véase, por ejemplo, el famoso ensayo *La belleza ideal* de Arteaga (1789), que será muy orientador en cuanto a ciertas nociones estéticas y su traslación al fenómeno del teatro.

nera, de mantener vivo el mito. En el primer tercio de siglo se publica también *Las notas del ilustrísimo Caramuel sobre el Arte de Comedias de Lope de Vega* (1725), a cargo de Fray Miguel de Jesús María, y se edita una edición del *Arte nuevo* en 1736 junto a *La Dorotea* a cargo de Pedro Joseph Alonso y Padilla, que Juana de José Prades conjeturó ser simplemente un «raro capricho del librero Padilla» (se editará otra apócrifa a mediados de siglo, que parece haber sido atribuida al Conde de Saceda)¹⁶⁸. Desde la cátedra erudita, el Padre Feijoo aportará algunas de las impresiones más sugerentes del momento en sus *Cartas eruditas y curiosas*; en concreto, la «Carta sexta» —titulada «La elocuencia es naturaleza y no arte»— será una defensa del talento innato, la libertad creativa y el genio literario —al que denominará «despejo», como muchos otros ensayistas del momento— como ingredientes necesarios de todo gran artista¹⁶⁹.

Más significativa, sin embargo, será la labor crítica de Ignacio de Luzán, desde el momento en que establecerá futuras directrices de análisis que serán de enorme influencia en la labor intelectual del resto del XVIII hasta, prácticamente, las intervenciones de Gaspar Melchor de Jovellanos y Leandro Fernández de Moratín¹⁷⁰. La *Poética* de Luzán (1737, con añadidos de 1789) da cuenta del enorme talento del *Fénix*, aunque no sea «un modelo para imitado, sino un inmenso depó-

¹⁶⁸ En *op. cit.*, págs. 334-335; remito la referencia completa en la sección bibliográfica.

¹⁶⁹ Véase Joaquín de Entrambasaguas, «La valoración de Lope de Vega en Feijoo y su época», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 4 (1956), 1-60; Ángel Raimundo Fernández y González, «Ideas estéticas y juicios críticos del Padre Feijoo en torno a la problemática del teatro en el siglo XVIII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XL (1964), 19-35. Más recientemente, Russell P. Sebold, *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 493.

¹⁷⁰ Con respecto al tema de la recepción del *Arte nuevo* en esta época, véase José Antonio Jiménez de Salas, «El teatro de Lope y el *Arte nuevo* en la primera mitad del siglo XVIII», *Fénix* 5 (1935), 633-649; y, más recientemente, Josep María Sala Valldaura, «Preceptiva crítica y teatro: Lope de Vega en el siglo XVIII», *Anuario Lope de Vega* VI (2000), 163-193. La recepción francesa en este siglo fue estudiada por Ramón Esquerro, «Notes sur le fortune de Lope de Vega en France pendant le XVII siècle», *Bulletin Hispanique* XXXVIII (1936), 62-65, y por Federico Sánchez Escribano, «Actitud neoclásica de Voltaire ante el Barroco español», *Modern Language Journal* XXXVII, 2 (1953), 76-77.

sito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto»; es decir, repite en cierta manera la idea ya expresada por el propio Lope de que la comedia es el espacio donde se puede aprender de todo, con lo que el erudito neoclásico articula una interesante ecuación que iguala al *Fénix* con la propia *comedia nueva*: espejo de la vida, bazar de la naturaleza, escuela de costumbres¹⁷¹. En su comentario del *Arte nuevo* —que se reproduce ahora dentro del texto— Luzán elogia las comedias lopescas desde la construcción habilidosa de las costumbres o rasgos de algunos personajes; no será vista con buenos ojos, sin embargo, la ruptura tan libre de las unidades dramáticas, así como algunos argumentos llevados demasiado lejos y que romperían con la obligada verosimilitud de la pieza; se tocarán también en la *Poética* aspectos concretos que van mucho más allá de las meras quejas sobre el afeminamiento, el caos, la falta de decoro o la contaminación genérica que muchos intelectuales y hombres de Iglesia —de antes y después del aragonés— achacarán al teatro de Lope y Calderón. Sin embargo, una lectura detallada de la *Poética* demuestra cómo a Luzán —quien lee muchas veces desde el filtro de su inspiración, el Padre Mariana— no le disgusta este teatro en su aspecto global, sino algunos elementos específicos que encuentra mejorables, siempre bajo un tono de reserva¹⁷². En varias

¹⁷¹ Ignacio de Luzán, *Poética*, Russell P. Sebold (ed.), Barcelona, Labor, 1977, pág. 400; también, Sebold, *op. cit.*, 2003, págs. 227-228.

¹⁷² Otras apreciaciones de interés conectadas a la teoría del *Arte nuevo* serán vertidas en relación a algunas piezas en particular: de *El amigo hasta la muerte* Luzán censura sus extravagantes metáforas; lo burlesco de *El caballero de Olmedo* no le parece apropiado; de *Obras son amores* y *Los ramilletes de Madrid* destaca su ausencia de verosimilitud; de *La locura por la honra* critica la ruptura de la unidad de acción, y la ausencia de la unidad de tiempo se condena en piezas como *Bernardo del Carpio*, *El Conde de Saldaña*, *El mayor-domo de la duquesa de Amalfi* y *El genízaro de Hungría*; *El amigo hasta la muerte* y *El acero de Madrid* son ejemplos poco decentes para las costumbres, ya que presentan caracteres femeninos demasiado desenvueltos; *El bautismo del Príncipe de Marruecos* y *muerte del Rey don Sebastián* tiene demasiados personajes; finalmente, textos como *El príncipe perfecto* y *Servir a señor discreto* no gustan por la violación de la unidad de lugar; véase Enrique García Santo-Tomás, «La recepción literaria de los clásicos», en *Historia del teatro*

ocasiones recoge frases cervantinas que han pasado a la posteridad, como la manoseada cita «compareció el gran Lope de Vega, y los anuló a todos»¹⁷³, por ejemplo, y que resulta ser un calco del «Prólogo» de Cervantes a sus *Ocho comedias y entremeses*. Al insertar el texto completo en su propia teoría, reduce en cierta manera el efecto primigenio de Lope desde el asedio de la glosa neoclásica, a la que acompañan unas muy elogiosas críticas a Calderón, quien parece nublar el éxito de Lope: «y casi le desterró de los teatros»¹⁷⁴. Esta diseción crítica resulta, pues, algo severa con el *Fénix*:

Este es el *Arte* famoso de Lope de Vega, del cual hablan muchos, siendo así que le han considerado poquísimos [...] Dejando aparte la negligencia y poca lima con que está escrito y la cantidad de malos versos que tiene, él solo basta para convencer aun a sus mismos secuaces del desorden y extravagancia de nuestro teatro¹⁷⁵.

Con un estandarte lopesco «extravagante» y «mal escrito», la conjunción de lo caballeroso, lo militar, lo religioso y lo cortesano hacen entonces de Calderón el paradigma perfecto, y desplazan a su rival, siempre en contacto y convivencia con el denostado vulgo, a un plano inferior de *poeta* popular. Sin embargo, los argumentos de Luzán pecan a veces de un cierto impresionismo contaminado por la biografía de Lope, lo que deriva en un análisis textual desentendido de su componente estético. Desde la profusión de títulos y datos utilísimos que denotan un estudio detallado del teatro áureo, Luzán responde también a los ataques vertidos por Blas Antonio de Nasarre en su «Prólogo» a las *Ocho comedias y ocho entreme-*

español, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, cap. 43, págs. 1351-1369.

¹⁷³ Luzán, *op. cit.*, pág. 399.

¹⁷⁴ Luzán, *op. cit.*, pág. 403. Esta difícil posición del *Arte nuevo* que resulta del asedio crítico de Luzán contrasta, de manera frontal, con la alabanza que le dedica el Conde de Schack (*op. cit.*, tomo II, págs. 409-429) al incluirla en su historia literaria, de tonos románticos y muy favorable con la figura de Lope.

¹⁷⁵ Luzán, *op. cit.*, págs. 423-424.

ses de Cervantes¹⁷⁶; léase, por ejemplo, el siguiente fragmento, tan favorable ahora con el *Arte nuevo*:

En fin, el *Arte* mismo de Lope es el más abonado testigo en favor de la buena poética, y una solemne condenación de la antigua dramática de España [...] Y aquí no dejaré de hacerle nuevamente justicia declarando segunda vez a favor de la verdad lo que en otro tiempo, por no tener bien averiguada la historia de nuestra poesía, dije sin la debida distinción [...] Lope de Vega no fue el corruptor de nuestro teatro. Este jamás tuvo reglas, ni obras que se debiesen tener por arregladas¹⁷⁷.

Desde unas coordenadas estéticas e históricas muy alejadas del momento creador barroco, la intervención crítica de Luzán se debate entre el elogio al mérito personal y la sanción a un legado histórico lejano a los tiempos que corren. El momento de «confusión» en el cual empieza a escribir el *Fénix*, junto a la tendencia a innovar las estructuras del idioma literario y visual que impulsan los tramoyistas posteriores, constituyen una amenaza al clasicismo pedagógico de la *Poética*; además, la idea de una *Hochsprache* vernácula choca con el uso del lenguaje artístico, tan absolutamente libre, del Barroco: así ocurre, por ejemplo, con el caso de las variantes estróficas del teatro, que en Lope eran fundamentales para la comprensión de la trama, pero que en Luzán suponen un motivo de rechazo: no se entiende por qué se tiene que acudir a sonetos o redondillas cuando la prosa llana puede resolver estas situaciones. El teatro se recibe ahora como un fenómeno distinto: en un intento de conciliar opuestos, la postura final del erudito aragonés consistirá en afirmar que Lope no fue cliente de su público, sino que el público se rindió a su arte, quedando «sorprendido con la novedad de tantas cosas que le parecieron bellezas; y desde entonces, para

¹⁷⁶ Véanse, en concreto, Blas Antonio de Nasarre, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor de Don Quijote divididas en dos tomos, con una Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Madrid, 1749; y su importante *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

¹⁷⁷ Luzán, *op. cit.*, pág. 424.

darle gusto, fue menester que los autores de compañías cómicas acudiesen casi exclusivamente a Lope»¹⁷⁸. La postura final no será muy diferente de la que se recoge en Gracián y cuya cita abre esta Introducción crítica:

Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomodare a su discurso, a su capricho, o al paladar del vulgo; pero en todos los tiempos habrá entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón, y no lo confundirán con el que merece desprecio¹⁷⁹.

Interesantes para la historia del teatro español resultarán algunas de las aportaciones críticas de este siglo que, a su manera, cumplirán con el mismo propósito que habían cumplido las poéticas de antaño. Tomás de Eraúso y Zabaleta (Ignacio de Loyola Oyanguren), por ejemplo, publicará su famoso *Discurso crítico* (1750), muy favorable con la *comedia nueva*¹⁸⁰; y las críticas le llegarán también muy pronto al propio Luzán desde el *Diario de los Literatos de España*, activos defensores del teatro lopesco; Juan de Iriarte mantuvo que Lope —siempre víctima del vulgo— despreció en todo momento las comedias de su tiempo, a las que criticaría en el *Arte nuevo* por su extravagancia e irregularidad; Luzán respondió, por su parte, con un curioso *Discurso apologético* en el que criticó al *Arte nuevo* como un irresponsable testamento de su concesión al vulgo; y en una línea semejante se manifestarían, ya avanzado el siglo, Agustín Montano y Luyando en su *Discurso sobre las Tragedias Españolas* (1750) o Nicolás Fernández de Moratín en el primero de sus *Desengaños al teatro español* al calificar a Lope como «primer corrompedor del teatro». En este panorama tan poco favorecedor, la utilísima edición de las

¹⁷⁸ Luzán, *op. cit.*, pág. 401.

¹⁷⁹ Luzán, *op. cit.*, pág. 427.

¹⁸⁰ El título completo es *Sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de Juan Zúñiga, 1750; para el caso de Iriarte, véase Sebold, *op. cit.*, 2003, pág. 140.

Obras sueltas llevada a cabo por Cerdá y Rico (Madrid, San-cha, 1776-1779) supone, en este caso, la excepción a unos años en los que abunda la crítica rápida y superficial; en el tomo IV de esta colección se reedita, además, el ya «clásico» y polémico *Arte nuevo*.

Fascinantes serán, a punto de cerrarse el siglo, las reflexiones de Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790)¹⁸¹, dado que se instala en una tradición de escritos políticos dedicados a la mejora del país, revelando al mismo tiempo un conocimiento detallado y profundo de los mecanismos de administración y gobierno del reino. En su particular historia del teatro español, el asturiano parte de la oposición entre lo religioso y lo profano, si bien confiesa no sentirse del todo cómodo con sus conocimientos de la materia: «nosotros, cuidando más de presentar hechos que de hacer inducciones, dejaremos a los críticos el cuidado de ilustrar más de propósito este curioso punto de nuestra historia literaria»¹⁸². Desde esta simple taxonomía construye un canon muy particular —pero poco original, a la luz de lo ya visto— que se inicia con Torres Naharro y Lope de Rueda, deparando al *Fénix* una interpretación demoledora al ignorar, entre otras cosas, la consabida aversión del Lope maduro a toda tramoya:

Lope de Vega, que había admirado las máquinas, las decoraciones y la música de los teatros de Italia, y cuyo ingenio jamás pudo sufrir la sujeción de los preceptos, llevó por fin la comedia a aquel punto de artificio y gala, en que la ignorancia vio la suma de su perfección, y la sana crítica las semillas de la depravación y la ruina de nuestra escena¹⁸³.

Calderón, Moreto, Bances Candamo, Zamora y Cañizares se erigen ahora como los favoritos que sitúan a Lope de Vega

¹⁸¹ A modo de resumen, véase la reseña de Cotarelo, *op. cit.*, págs. 384-386.

¹⁸² Jovellanos, *op. cit.*, pág. 163.

¹⁸³ Jovellanos, *op. cit.*, pág. 169; en cuanto a la formación literaria del asturiano, véase Francisco Aguilar Piñal, *La biblioteca de Jovellanos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

y a su escuela en un lugar marginal dentro de su plan educador, en un intento de borrar al *Fénix* de la historia literaria:

[...] aquéllos [dramas] justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo a otras naciones, y que la porción más cuerda e ilustrada de la nuestra ha visto siempre y ve todavía con entusiasmo y delicia, no salen bien parados a la luz de la razón y el buen sentido¹⁸⁴.

De hecho no considera, al contrario de lo que había hecho Luzán, al *Arte nuevo* como poética digna de recuento, sino que menciona como fundamentales, por el contrario, las de «Cervantes, Luzán, Valdeflores, Pensador, Censor, Memorial literario, la Espigadera, y otros muchos que como filósofos, como críticos, o como políticos trataron este punto...»¹⁸⁵. Y al censurar este teatro que considera tan disparatado, define entonces a Lope por un curioso proceso de negación:

¿Se cree, por ventura, que la inocente puericia, la ardiente juventud, la ociosa y regalada nobleza, el ignorante vulgo, pueden ver sin peligro tantos ejemplos de impudencia y grosería, de ufanía y necio pundonor, de desacato a la justicia y a las leyes, de infidelidad a las obligaciones públicas y domésticas, puestos en acción, pintados con los colores más vivos, y animados con el encanto de la ilusión y con las gracias de la poesía y de la música?¹⁸⁶

El aire de polémica que mantiene Jovellanos en torno al fenómeno del *teatro clásico* —es ahora cuando se acuñará por primera vez este término— se proyecta sobre el primer tercio del siglo XIX¹⁸⁷. Es el momento de una vuelta nacionalista al

¹⁸⁴ Jovellanos, *op. cit.*, pág. 200.

¹⁸⁵ Jovellanos, *op. cit.*, págs. 177-178.

¹⁸⁶ Jovellanos, *op. cit.*, pág. 178.

¹⁸⁷ Remito a los estudios de María José Rodríguez Sánchez de León, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos* 5 (1990), 77-98; y su antología *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Colegio de España, 2000; José Checa, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos* 5 (1990), 13-31.

pasado glorioso que llevan a cabo los románticos españoles, redescubriéndose a Lope como uno de los grandes dramaturgos de todos los tiempos. La influencia primigenia de Hegel, así como las lecturas de Herder y de los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, convierten a Juan Nicolás Böhl de Faber en el enlace más notable entre España y la vanguardia crítica centroeuropea¹⁸⁸. El cambio de perspectiva que introduce el gaditano puede ser considerado como el punto de partida de esta explosión nacionalista que celebra a Calderón como epítome de todos los valores españoles perdidos con el Neoclasicismo; continúa así la línea calderoniana de Friedrich Schlegel, quien en sus conferencias vienesas también había alabado el ingenio de Lope, Tirso, Guillén de Castro y Matos Frago¹⁸⁹.

Se inicia entonces de esta forma un proceso de reivindicación no siempre uniforme con sus autores restaurados, por lo que se debe hablar, en este sentido, de varios romanticismos. Durante el Trienio Liberal (1820-1823), en donde este movimiento progresa poco como programa estético, Mesonero Romanos escribe *Memorias de un setentón* (1821), importantes páginas que aportan iluminadoras reflexiones sobre Tirso, Lope, Montalbán, Calderón y Moreto; simultáneamente, Alberto Lista publica una serie de artículos afrancesados en *El censor* (1820-1822) que actúan como acicate en contra de las nuevas ideas, para, años más tarde, cambiar de perspectiva sobre sus opiniones hacia los clásicos. Sin embargo, los años siguientes atestiguan una decidida labor de restauración nacionalista: durante la Década Ominosa (1823-1833) el editor Ortega inicia su *Colección* de piezas teatrales barrocas, que se prolonga, mediante un sistema de suscripciones, hasta 1834.

¹⁸⁸ Véase, a modo de selección, Derek Flitter, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; y Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

¹⁸⁹ Véase, a modo de selección, René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, [1976] 1988; Michael Schinasi, «The History and Ideology of Calderón's Reception in Mid-nineteenth Century Spain», *Segismundo* 41-42 (1985), 128-149.

Sin embargo, poco hay que reseñar sobre el impacto o las menciones al *Arte nuevo* lopesco hasta que Leandro Fernández de Moratín publica los *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega* (de hacia 1825)¹⁹⁰. Se trata de un fabuloso esfuerzo encaminado a la reconstrucción de una historia literaria muy personal¹⁹¹: desde un anhelo de borrón y cuenta nueva, la lectura histórica de Moratín depara un lugar de encomio hacia Lope, «aquel hombre extraordinario a quien la naturaleza dotó de imaginación tan fecunda, de tan afluyente vena poética, que en ninguna otra edad le ha producido semejante»¹⁹². La nociva fecundidad y numen poético del *Fénix*, que precisamente había sido una de las coordenadas de su canonización en vida y que no habían gustado a Jovellanos, se recuperan ahora como uno de sus atributos principales, como uno de los motivos de asombro que lo retratan en su lectura histórica; aunque se vale del manido tópico de las «mantillas», rompe en este caso con la imagen de un Lope improvisador que se había perpetuado en ciertas voces críticas de antaño y que tanto había disgustado, por ejemplo, al propio Luzán. No obstante, la idea del genio poético sigue primando sobre el análisis de su evolución como autor: «si es admirable la fecundidad de su fantasía, que nunca supo sujetar a los preceptos del arte, no es menos de maravillar que improvisando siempre, muchas veces acertó»¹⁹³. El intento moratiniano de reorganizar la historia literaria proviene no de una ruptura con el siglo XVII, sino que más bien responde a una reacción al teatro de Luciano Francisco Comella, criticado y ridiculizado en obras

¹⁹⁰ Como texto que complementa al de Moratín, véase Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, 2 vols., pág. 168, muy favorable también con Lope, a veces citando a Cervantes y su famoso elogio del *Fénix* (págs. 123-124) para ilustrar su posición. El texto de Pellicer se instala en la misma línea historicista de Jovellanos y Moratín.

¹⁹¹ Para profundizar más sobre las teorías moratinianas, véanse Joaquín de Entrambasaguas, «El lopismo de Moratín», *Revista de filología española* XXV (1941), 1-45; Guido Mancini, «Los orígenes del teatro español según Moratín», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan, 1980.

¹⁹² Moratín, *op. cit.*, pág. 53.

¹⁹³ Moratín, *op. cit.*, pág. 54.

como *La comedia nueva o El café*, al igual que Juan Pablo Fomer había hecho en sus *Exequias de la lengua castellana* (es este, en cualquier caso, un curioso paradigma, pues se contradice en sus opiniones sobre el teatro clásico, y parte de lo que escribe en su *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (1782) nada tiene que ver en sus *Exequias de la lengua castellana*). Moratín lamenta en las páginas últimas de su «Prólogo» el caos y la poca validez de algunos aspectos del teatro barroco, pero exime a Lope de toda culpa, considerándole continuador lógico de una situación que no aprueba; como resultado, no se censuran las concesiones al vulgo, porque eso parece inevitable dentro de una época que presencia el nacimiento del teatro comercial, y en donde las demandas de la audiencia se habían tomado muy en serio. En este sentido, no estará solo el autor de *El sí de las niñas* en su aventura crítica: por estos años Agustín Durán publica su famoso *Discurso* (1828), en el que documenta la trayectoria de la comedia, detalla la responsabilidad de la crítica neoclásica en su condena sistemática durante más de un siglo y formula una idea de la literatura romántica que le permitirá recuperar el teatro barroco en términos favorables¹⁹⁴. Para Durán, el arte hispano porta en sí el carácter nacional, que se articula desde la emoción y la inspiración, por lo que el drama debe erigirse entonces como el modo de ser de cada nación, en donde el genio del país lo produce y la masa lo acepta; lo *castizo* se convierte en la idea que define y engloba todas las virtudes que se buscan reivindicar desde el presente y que, en mayor o menor medida, ya residía en la dramaturgia áurea.

Ya en pleno Romanticismo, Lope vuelve al primer plano desde el *revival* europeo del vienés Franz Grillparzer y de un tardío Ludwig Tieck¹⁹⁵. Al éxito y popularidad de las refundi-

¹⁹⁴ La referencia completa es *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Donald Shaw (ed.), Exeter, University of Exeter, 1973.

¹⁹⁵ La lectura romántica del *Fénix* puede seguirse a través de Juana de José Prades, «El teatro de Lope de Vega en los años románticos», *Revista de literatura* XVII, 36 (1960), 235-248; Enrique Rubio Cremades, «Lope de Vega a través de la prensa romántica», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.),

ciones barrocas se unió el debate desde las primeras historias de la literatura, las antologías, las ediciones críticas y los incipientes planes de estudio que reajustaron un canon lopesco en continua transformación, tal y como ocurre, por ejemplo, con la importante labor de Alberto Lista¹⁹⁶. La labor crítica de Juan Eugenio Hartzenbusch y de Antonio Gil y Zárate en las décadas de los cuarenta y cincuenta supone uno de los más encomiables esfuerzos filológicos con respecto a nuestro legado barroco, junto a las indispensables historias literarias del citado Ludwig Tieck o el Conde de Schack¹⁹⁷; y en la *Colectión escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, por Cayetano Rosell (*BAE*, tomo 38, 1856) se reedita, una vez más, el *Arte nuevo*.

Las siguientes décadas seguirán generando importantes hitos en la labor filológica, desde Milá i Fontanals hasta Menéndez y Pelayo y el Conde de Schack, quien se ocupa de trazar una completa genealogía literaria en su *Historia del tea-*

Madrid, EDI-6, 1981, págs. 871-877; Juan Carlos de Miguel y Canuto, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Críticon* 62 (1994), 33-56; y Joan Oleza, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega* 1 (1995), 119-136.

¹⁹⁶ Véase, por ejemplo, Böhl de Faber y su *Teatro español anterior a Lope de Vega* de 1832; Eugenio de Ochoa elogia la creatividad y éxito del *Fénix* en su artículo «Lope de Vega», publicado en *El artista* en 1836, y Antonio Gil y Zárate hace lo propio en «Biografía española. Lope de Vega», que aparece en el *Semanario Pintoresco Español* en 1839. Alberto Lista pasa a la historia por su *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria, leído en la Real Academia de la Historia por Don Alberto Lista*, Madrid, 1828, y sus *Lecciones de Literatura española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Imprenta de don Nicolás Arias, 1836.

¹⁹⁷ Véase, por ejemplo, Juan Eugenio Hartzenbusch, *Ensayos poéticos y artículos en prosa*, Madrid, 1843, y «Bases propuestas por el señor don J. E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de las comedias de Lope de Vega», *El laberinto* II, 35, Madrid, 1845, págs. 382-383; Antonio Gil y Zárate, *Resumen histórico de la literatura española. Segunda parte del manual de literatura*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1851. Cuarta edición, corregida y aumentada; Ramón de Mesonero Romanos, «Teatro de Frey Lope de Vega Carpio», *Seminario Pintoresco español*, Madrid, 1851, págs. 219-220; y Alfredo Federico, Conde de Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, tomos II, III y V, Madrid, 1886-1887.

tro español; las *Historias* de Bouterweck y el Conde de Sismondi anuncian ya el impacto crítico de la excelente *Historia de la literatura española* (1849) de George Ticknor, el cual, entre otras cosas, se encarga de ordenar la dramaturgia lopesca desde criterios muy bien argumentados (comedias de capa y espada, de santos, de historia nacional, etc.). Salen además a imprenta tres ediciones extranjeras del *Arte nuevo* que dan a conocer por primera vez la poética lopesca a muchos universitarios e hispanistas europeos: la de Alfred Morel-Fatio en el *Bulletin Hispanique* (1901) con un aparato de notas que daba cuenta del poco aprecio del hispanista francés por este tratado; la traducción al inglés de William T. Brewster (1914), y la editada por Camilo Guerrieri Crocetti en Roma un año más tarde (1915).

A partir de la segunda década del siglo xx, gran parte de la intelectualidad del momento achacará la crisis de la escena española al abandono de su teatro clásico, apostando por un retorno al espíritu inmutable de la raza, que tan relevante será en décadas futuras. La gran popularidad de actores que ya habían vuelto a Lope décadas antes —los hermanos Calvo, Margarita Xirgu, etc.—, así como esfuerzos muy puntuales a cargo de grandes figuras del momento —la *Fuenteovejuna* de Lorca, por ejemplo— mantendrán al *Fénix* en el candelero. Pero si algo beneficia a Lope durante los años venideros, especialmente desde el punto de vista editorial, es la existencia de dos fechas fundamentales, como son las de 1935 y 1962; si el tricentenario de su muerte en 1935 será ocasión para un sinfín de actos y homenajes¹⁹⁸, el cuatrocientos aniversario de su nacimiento en 1962 dará pie a nuevas ediciones de su famosa poética; tan sólo en el 35 el *Arte nuevo* se reeditará al menos tres veces a cargo de A. Ramírez Tomé, Luis Guarnier y en *Bulletin of Spanish Studies* de Liverpool. En 1948 aparecerá en Buenos Aires (Espasa-Calpe, con reimpressiones en 1967 y 1973) y, también en la capital argentina, en edición de Alfonso Reyes (El Ateneo); Luis

¹⁹⁸ Útil resumen fue, en su momento, el de Joaquín de Entrambasaguas, «Ante el tricentenario de Lope de Vega», *Fénix* 1 (1935), 7-22.

Guarner la editará en Barcelona (Editorial Iberia) en 1955. El cuarto centenario de su nacimiento dará pie a reediciones en Barcelona en 1960 (Labor), en Madrid en 1961 (Aguilar) y en México en 1962 (Helio-México); M. H. G. de Vasena dará la suya en Buenos Aires (La Mandrágora) en 1963, año en que Gerardo Diego editará el facsímil en Madrid para la colección «Palabra y tiempo»; en 1968 hará lo propio Ramón Esquer Torres en Bilbao para la casa Castell y Moreton, reeditándose más tarde (Gráficas Grijalbo) en 1982; y de nuevo la edición facsímil será editada en 1969 en Barcelona por la editorial Planeta dentro de un volumen de *Obras Poéticas*. En los últimos treinta años, el texto ha sido reeditado por Jorge Campos para Santillana (1976), en la editorial Nájera en 1987, en Madrid un año más tarde (Espa-Credit), en Xalapa a cargo de Refugio Armada Palacios Sánchez (1997) y, en traducción al alemán, por Andreas Eglseider en 1998; ha sido, finalmente, Maria Grazia Profeti la que ha dado cuenta de una edición italiana en 1999, ampliando lo ya expuesto en su trabajo previo de 1986. Las referencias completas de todas estas ediciones se recogen en la Bibliografía.

* * *

Suele ser un hecho frecuente que las polémicas más severas siempre resultan ser las más imprecisas en cuanto a la magnitud de lo que se debate, y así se manifiesta en los incontables matices que rodean las controversias que genera, de forma directa o indirecta, este *Arte nuevo*. «Quede muy pocas veces el teatro sin persona que hable», aconsejaba el propio Lope para mantener así siempre el tablado como foco de atención ante un público impaciente; en cierta forma, y desde un giro metaficticio, esta premisa se cumple en el terreno crítico que lo sucede, siempre condimentado de polémicas que no hacen sino mantener viva la llama del *Fénix de los ingenios*. El texto se inscribe en un momento de cambio y de apuestas de futuro, iluminando al mismo tiempo la naturaleza receptiva de una sociedad caprichosa, exigente y siempre abierta a lo nuevo. De igual forma, refleja cómo las relacio-

nes de Lope con sus contemporáneos e inmediatos sucesores nunca son de una pieza, así como tampoco lo es la trayectoria de un teatro que responde, en última instancia, a cambios en la misma sociedad que lo alberga y nutre. Las cinco ediciones en vida del *Fénix*, a las que se añade una treintena larga de reproducciones posteriores, dan cuenta del enorme capital cultural y social de tan breve tratado; su extensa genealogía crítica, que ha explorado la motivación, contenido y recepción del texto, no sólo le rinde justo homenaje, sino que presagia también una larga vida cuyo futuro se reinventa, en cierta forma, con la edición que aquí se presenta.

Esta edición

La presente edición se basa en el texto de 1613, considerado por la mayor parte de la crítica como el más fidedigno. Tanto Juana de José Prades como Juan Manuel Rozas estipularon, en su momento, que el propio Lope pudiera haber tenido acceso a él y haber enmendado las serias erratas aparecidas en versiones anteriores.

He mantenido las notas al texto en un número razonable con el propósito de no abrumar o distraer al lector. Ofrecen la traducción literal de términos en desuso, así como una contextualización apropiada en caso necesario para que el lector pueda apreciar sus connotaciones estéticas o históricas. Siguiendo los criterios editoriales de la Introducción, doy tan sólo el apellido del autor y la forma «*op. cit.*» al tratarse de un texto ya mencionado en nota previamente, e incluyo el año si se trata de un autor o autora con más de una referencia citada. Añado también en el aparato de notas las variantes más significativas de las ediciones existentes.

He modernizado la ortografía a diferencia de lo hecho en muchas ediciones anteriores, como es el caso de la misma edición de Juana de José Prades, que mantiene formas arcaicas; he adaptado la puntuación, el uso de mayúsculas y de los acentos a los criterios modernos tal y como ocurre con la preposición *a*, que aparecía acentuada en algunas ediciones previas; la ortografía también ha sido retocada en las citas del *Diccionario de Autoridades* (*Aut.*) que se incluyen en las notas.

He resuelto las contracciones de la preposición *de* con nombre o adjetivo demostrativo —*della, dellos, dese, deste*, etc.—

a su uso moderno; he normalizado palabras que aparecen abreviadas en ediciones previas siguiendo la costumbre general de su tiempo. He resuelto, además, las alternancias comúnmente repetidas en textos de este período, como son *b/v*, *c/ç*, *c/Ø*, *ce/ze*, *ci/zi*, *cu/qu*, *f/ph*, *g/h*, *h/Ø*, *i/y*, *j/g*, *j/x*, *rl/l*, *s/ss*, *v/b*, *x/s* y *z/ç*.

La mayor parte de la investigación se llevó a cabo en la *Harlan Hatcher Graduate Library* de la University of Michigan, con puntuales visitas a la Biblioteca Nacional de Madrid. A ambas instituciones estoy infinitamente agradecido.

Agradezco, finalmente, a Jesús Pérez Magallón la generosa lectura del manuscrito, así como las útiles y oportunas sugerencias llevadas a cabo. A Maria Grazia Profeti doy gracias por sus sabios consejos, y a Juana de José Prades, de manera indirecta, por su clásico estudio sobre el *Arte nuevo* que ha servido de guía e inspiración de esta edición. Y, como siempre, a mi padre Luciano García Lorenzo por su ayuda y todos los buenos consejos recibidos a lo largo del tiempo.

Bibliografía

I. FUENTES PRIMARIAS (HASTA 1900)

- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan Moir (ed.), Londres, Tamesis Books, 1970.
- BÖHL DE FABER, Nicolás, *Sobre el teatro español. Ensayos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española*, Cádiz, 1818.
- *Vindicaciones de Calderón y del Teatro Antiguo Español contra los Afrancesados en literatura*, Cádiz, 1820.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Alberto Porqueras Mayo (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- CASCALES, Francisco, *Cartas filológicas*, Justo García Soriano (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTRO, Guillén de, *El curioso impertinente*, Christiane Faliu-Lacourt y María Luisa Lobato (eds.), Kassel, Reichenberger, 1991.
- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1974.
- *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Instituto Cervantes/Ed. Crítica, 1998.
- *Teatro completo*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Barcelona, Planeta, 1987.
- DURAN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Ma-

- drid, 1828, Donald Shaw (ed.), Exeter, University of Exeter, 1973.
- ERAÚSO Y ZABALETA, Tomás de (Ignacio de Loyola Oyanguren), *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de Juan Zúñiga, 1750.
- FORNER, Juan Pablo, *Exequias de la lengua castellana*, Federico Sáinz de Robles (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- GIL Y ZARATE, Antonio, *Resumen histórico de la literatura española. Segunda parte del manual de literatura*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1851; 4.^a edición, corregida y aumentada.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Ensayos poéticos y artículos en prosa*, Madrid, 1843.
- «Bases propuestas por el señor don J. E. Hartzenbusch y aprobadas por la Sección de Literatura para formar los juicios críticos de las comedias de Lope de Vega», *El laberinto* II, 35, Madrid, 1845, págs. 382-383.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, [*Memoria para el arreglo de la policía de los*] *Espectáculos y diversiones públicas [y sobre su origen en España]. Informe sobre la ley agraria*, Guillermo Carnero (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.
- LISTA, Alberto, *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria, leído en la Real Academia de la Historia por Don Alberto Lista*, Madrid, 1828.
- *Lecciones de Literatura española explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Imprenta de don Nicolás Arias, 1836.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética. Obras completas*, José Rico Verdú (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, 1998.
- LUZAN, Ignacio de, *Poética*, Russell P. Sebold (ed.), Barcelona, Labor, 1977.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Poética. Biblioteca de Autores Españoles*, tomo CIL, Madrid, Atlas, 1962, págs. 225-395.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Teatro de Frey Lope de Vega Carpio», *Seminario Pintoresco Español*, Madrid, 1851, págs. 219-220.
- NASARRE, Blas Antonio de, *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor de Don Quijote divididas en dos tomos, con una Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Madrid, 1749.

- *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vols.
- ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, Jean-Pierre Resson (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- SCHACK, Alfredo Federico, Conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, tomos II, III y V, Madrid, 1886-1887.
- TÉLLEZ, Gabriel (Tirso de Molina), *Cigarrales de Toledo*, Luis Vázquez Fernández (ed.), Madrid, Castalia, 1996.
- TICKNOR, George, «Lope de Vega», en *Historia de la literatura española*, tomo II, capítulos XIII-XVIII, Madrid, 1851, págs. 256-397.
- TURIA, Ricardo de, «Apologético», en *Poetas dramáticos valencianos*, I, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1929, págs. 622-627.
- VEGA, Lope de, *Lo fingido verdadero*, en *Comedias*, Luis Guarner (ed.), Barcelona, Iberia, 1955, vol. 1.
- *Cartas*, Diego Marín (ed.), Madrid, Castalia, 1985.
- *El acero de Madrid*, Stefano Arata (ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- *La viuda valenciana*, Teresa Ferrer Valls (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- *Las bazarrias de Belisa*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.

II. ESTUDIOS SOBRE LOPE DE VEGA Y EL PERÍODO

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, págs. 76-106.
- ASENSIO, Eugenio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Actas del Coloquio sobre «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana»*, Francisco Ramos Ortega (ed.), Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981, págs. 229-247 [págs. 257-270].

- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, «La epístola de Cascales a Lope de Vega con motivo de la licitud de las comedias», *Segismundo* 2 (1965), 227-245.
- BERGAMÍN, José, *Mangas y capirotos*, Madrid, Plutarco, 1933.
- BUCHANAN, Milton A., «Cervantes and Lope de Vega: Their Literary Relations. A Preliminary Survey», *Philological Quarterly* XXI, 1 (1942), 54-64.
- CASE, Thomas E., «Los prólogos de las Partes IX-XX de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes* 30 (1978), 21-22.
- CHAYTOR, Henry John, *Dramatic Theory in Spain. Extracts from Literature Before and During the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.
- CHECA, José, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos* 5 (1990), 13-31.
- CIORANESCU, Alejandro, «Tirso de Molina y Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, José Amor y Vázquez y David Kossoff (eds.), Madrid, Castalia, 1971, págs. 269-280.
- CLEMENTS, Robert J., «López Pinciano's *Filosofía Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory. A Review Article», *Hispanic Review* 23, 1 (1955), 48-55.
- CLOSE, Anthony J., *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997.
- CRiado DE VAL, Manuel, «Introducción. Lope y sus colaboradores frente a Cervantes», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 3-18.
- DE JOSÉ PRADES, Juana, «El teatro de Lope de Vega en los años románticos», *Revista de Literatura* XVII, 36 (1960), 235-248.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.
- «La historia del teatro según Cervantes», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Catherine Poupeney Hart et alii (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 1999, págs. 17-54.

- DURÁN, Manuel y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Calderón y la crítica: historia y antología. I*, Madrid, Gredos, 1976.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Ante el tricentenario de Lope de Vega», *Fénix* 1 (1935), 7-22.
- «El lopismo de Moratín», *Revista de Filología Española* XXV (1941), 1-45.
- *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932. Reimpreso en *Estudios sobre Lope de Vega I-II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- «La valoración de Lope de Vega en Feijoo y su época», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 4 (1956), 1-60.
- «La convivencia coetánea de Lope de Vega y Tirso de Molina», *Estudios* XVIII (1962), 387-398.
- ESCOBAR, José, «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos* V (1990), 155-169.
- ESQUER TORRES, Ramón, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», *Segismundo* 1 (1965), 187-226.
- FARINELLI, Arturo, *Lope de Vega en Alemania* (traducción de la obra alemana *Grillparzer und Lope de Vega*, por Enrique Massaguer), Barcelona, Bosch, 1936.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Ángel Raimundo, «Ideas estéticas y juicios críticos del Padre Feijoo en torno a la problemática del teatro en el siglo XVIII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XL (1964), 19-35.
- FLITTER, Derek, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- FLORIT DURÁN, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Ed. Revista Estudios, 1986.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978.
- *Formación de la teoría literaria moderna. 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Ideología y moralismo. El padre Manuel de Guerra y Ribera y su *Aprobación* a las comedias de Calderón de

- la Barca», en *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, Jean Pierre Etievre (ed.), París, Klincksieck, 1998, págs. 283-294.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.
- (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Fráncfort y Madrid, Vervuert e Iberoamericana, 2002.
- *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Fráncfort y Madrid, Vervuert e Iberoamericana, 2004.
- GERLI, Michael, «El retablo de las maravillas: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias'», *Hispanic Review* 57 (1989), 477-492.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Poética del personaje en las comedias de Miguel de Cervantes», *Cervantes* 19. 2 (1999), 55-86.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia», *Revista de Literatura* XLVII, 93 (1985), 5-21.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930.
- HESSE, José, *La vida teatral del Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.
- JIMÉNEZ DE SALAS, José Antonio, «El teatro de Lope y el *Arte nuevo* en la primera mitad del siglo XVIII», *Fénix* 5 (1935), 633-649.
- JIMÉNEZ SALAS, María, «Nuevo encuentro de Lope y Cervantes», *Fénix* 1 (1935), 658-706.
- JOHNSON, Carroll B., «El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 95-102.
- KENNEDY, Ruth Lee, «Attacks on Lope and his Theatre in 1617-1621», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson Adams*, Chapel Hill, NC, 1966, págs. 57-76.
- *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors (1620-1626)*, Chapel Hill, NC, 1974.
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MANCINI, Guido, «Los orígenes del teatro español según Moratín», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovani Editore, 1980.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Obras completas*, vol. V, Adolfo Bonilla y San Martín, (ed.), Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1923, tomo IV,

- págs. 63-78 (Santander, Edición Nacional, 1949, vols. IV y VI, págs. 7-24 y págs. 173-193).
- *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1925, págs. 194-206.
 - *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Póltica* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Crítica* 62 (1994), 33-56.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968 [1940].
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «La propuesta del primer Lope de Vega», VV. AA., *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Universitat de Valencia, 1981, págs. 153-224.
- «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó et alii (eds.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-41.
 - «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Col. de la Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226.
 - «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega* I (1995), 119-136.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PÉREZ, Louis Celestino, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el Tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- RENNERT, Hugo y CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1968.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, colección «Literatura y Sociedad», 62, 1998.

- «Comedia nueva», *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.), Madrid, Castalia, 2002, págs. 75-78.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos* 5 (1990), 77-98.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, 1935.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Lope de Vega a través de la prensa romántica», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 871-877.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos* 5 (1990), 171-186.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, colección «Perspectivas hispánicas», 1996.
- «A propósito de la polimetría: "varias rimas" y "arte nuevo"», *Anuario Lope de Vega VII* (2001), 67-88.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.
- SCHINASI, Michael, «The History and Ideology of Calderón's Reception in Mid-nineteenth Century Spain», *Segismundo* 41-42 (1985), 128-149.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962.
- SIRERA, Josep Lluís, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Madrid, Playor, colección «Lectura crítica de la literatura española», 1982.
- «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», *Bulletin of the Comediantes* 34, 2 (1982), 173-187.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del*

- teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 37-60.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- WEIGER, John, *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age*, Boston, Twayne Publishers, 1976.
- «'Monstruo de la naturaleza': Castro's Ironic Use of Cervantes' Epithet for Lope de Vega», *Hispania* 65 (1982), 39-44.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

III. ESTUDIOS SOBRE EL «ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS»

- BURNINGHAM, Bruce R., «Barbarians at the Gates: The Invasive Discourse of Medieval Performance in Lope's *Arte Nuevo*», *Theatre Journal* 50, 3 (1998), 289-302.
- CASTRO, Américo, «*Arte nuevo de hacer comedias*», en *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963, págs. 69-72.
- CRINO, Ana María, «Lope de Vega's Exertions for the Abolition of the Unities in Dramatic Practice», *Modern Language Notes* LXXXI (1961), 259-261.
- DE JOSÉ PRADES, Juana, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- DE MIGUEL, José Luis, «La *Poética* de Aristóteles y el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope», en *Homenaje al Profesor Alfonso Sancho Sáez. Estudios*, Granada, Universidad de Granada, 1989, 2 vols., págs. 682-689.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo, «El *Arte nuevo de hacer comedias* y el teatro del siglo XVII», *Mayurqa. Miscelánea de estudios humanísticos* II (1969), 130-146.
- FRIEDMAN, Edward, «Resisting Theory: Rhetoric and Reason in Lope de Vega's *Arte Nuevo*», *Neophilologus* 75 (1991), 86-93.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1968 [con un apéndice titulado «Reflexiones sobre la interpretación del *Arte nuevo*...», págs. 161-178].
- GAOS, Vicente, «La 'poética invisible' de Lope de Vega», en *Temas y problemas de la Literatura Española*, Madrid, Guadarrama, 1959, págs. 119-142.

- GAYLORD, Mary, «Las damas no desdigan de su nombre»: decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba*, en *Justina. Homenaje a Justina Ruiz Conde en su ochenta cumpleaños*, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.), Erie, PA, ALDEEU, 1992, págs. 71-81.
- GILBERT-SANTAMARÍA, Donald, «Playing to the Masses: Economic Rationalism in Lope de Vega's *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 31 (2000), 109-136; reimp. en *Writers on the Market. Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2005, págs. 23-40.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, «Aristóteles, Cervantes y Lope: El *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega* IV (1998), 193-208.
- KING, Willard F., «Las "acciones virtuosas" del *Arte Nuevo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29, 1 (1980), 185-193.
- LAZARO CARRETER, Fernando, «El *Arte nuevo* (vs. 64-73) y el término "entremés"», *Anuario de Letras* V (1965), 77-92.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Lope de Vega, el *Arte Nuevo*, y la Nueva Biografía», recogido en *Lope de Vega: el teatro I*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Madrid, Taurus, col. «El escritor y la crítica», 1989, págs. 89-144.
- MONTESINOS, José F., «La paradoja del "Arte nuevo"», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, págs. 1-20.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, págs. I-LV.
- OROZCO, Emilio, *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1978.
- PARKER, Jack H., «Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias*: Post-Centenary Reflections», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, John Esten Keller y Karl-Ludwig Selig (eds.), Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1966, págs. 120-128.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Del *Arte nuevo* de Lope al arte 'reformado' de Bances: Algunas cuestiones de poética dramática», *Edad de Oro* 19 (2000), 207-222.
- PONS, Joseph S., «L'Art Nouveau de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique* XLII (1945), 71-78.

- PORQUERAS MAYO, Alberto, «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review* 53 (1985), 399-413.
- RICO, Francisco, «La métrica del *Arte nuevo*», en *Primera cuarentena; y, Tratado general de Literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, Eds. dels Quaderns Crema, 1982, págs. 123-124.
- RICO VERDÚ, José, «La epistolografía y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*», *Anuario de Letras* XIX (1981), 133-162.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del 'Arte nuevo' de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1975 [versión reducida del mismo trabajo en «El significado del *Arte nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1990, págs. 259-295].
- SAMONÀ, Carmelo, «Su un passo dell' *Arte Nuevo* di Lope», *Quaderni Ibero Americani* 31 (1965), 135-146.
- SANCHEZ ESCRIBANO, Federico, «Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial», *Bulletin of the Comediantes* 13, 1 (1961), 1-10.
- SCHEVILL, Rudolph, *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with 'La dama boba', edited from an autograph in the Biblioteca Nacional de Madrid*, Berkeley, University of California Press, 1918.
- SEBOLD, Russell P., *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003.
- VILLAREJO, Óscar M., «Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Española* XLVI (1963), 343-399.
- «Lista II de *El peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo* 3 (1966), 57-89.
- WEIGER, John, «Lope's Conservative *Arte de hacer comedias en este tiempo*», en *Studies in Honor of Everett Hesse*, William McGrady et alii (eds.), Lincoln, NE, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, págs. 187-198.

Ediciones principales

ARTE NUEVO DE / hazer Comedias en este tiempo. / DIRIGIDO A LA ACADE- / mia de Madrid. (En RIMAS / DE LOPE DE / VEGA CARPIO / AHORA DE NUEVO / añadidas. / CON EL NUEVO AR- / te de hazer Comedias des- / te tiempo. / Año (Viñeta) 1609. / En Madrid / (—) / Por Alonso Martín. / A costa de Alonso Pérez, *Librero*. Fols. 200r.-210v.). Existe una segunda edición, con Aprobación, fechada en Barcelona en 1612 y basada en la anterior (se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/14.353).

En RIMAS / DE LOPE / DE VEGA CARPIO. / AHORA DE NVEVO / añadidas. / CON EL NVEVO ARTE / de hazer Comedias deste tiempo. / Año (viñeta) 1611. / Con priuilegio. / En Milán, por Ierónimo Bordón, *Librero* (págs. 360-376).

En RIMAS / DE LOPE DE / VEGA CARPIO. / AHORA DE NVEVO / añadidas. / CON EL NUEVO AR- / TE de hazer Comedias des- / te tiempo. / Año (viñeta) 1613. / CON PRIVILEGIO. / (—) / En Madrid, Por Alonso Martín. / A costa de Miguel de Siles, *Librero*. / Fols. 200r.-210v. (Se trata de la mejor de las ediciones antiguas, posiblemente supervisada por el mismo Lope, quien se encargó de subsanar errores).

ARTE NUEVO / DE HACER COMEDIAS / EN ESTE TIEMPO. / POR LOPE DE VEGA CARPIO / DIRIGIDO / A LA ACADEMIA DE MADRID. / Año de (Viñeta) 1621. / CON PRIVILEGIO. / (—) / En Madrid: Por la Viuda de / Alonso Martín. (Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/35.771).

En RIMAS / DE LOPE DE VEGA CARPIO / AORA DE NUEVO / añadidas. / CON EL NVEVO ARTE / de hazer Comedias de este tiempo. / Año (viñeta) 1623. / CON LICENCIA / (—) / EN HUESCA, Por Pedro Blusón / Impresor de la Universidad. Fols. 182r.-190v. (Existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R/13.637).

IOANNIS CARAMVELIS / PRIMVS / CALAMVS / TOMVS II. / OB OCVLOS EXHIBENS / RHYTHMICAM, / QUAE / Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos &. Versus metitur, / eosdemque Concentu exomans, viam aperit, ut Orientales / possint Populi (Hebraei, Arabes, Turcici, Persici, Indici, / Sinenses, Iaponici, &.) conformare, aut etiam / reformare proprios Numeros. EDITIO SECVNDA. / *Duplo auctior.* / Diversis, iisque necessariis Indicibus locupletata. / [Dibujo] / CAMPANIAE, / (—) / Ex Officina Episcopali. 1668. *Superiorum permissu.* (En las páginas 690-718 Juan Caramuel Lobcowitz publicó y comentó el *Arte Nuevo*).

La Dorotea / acción en prosa / : por Frey Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de S. Juan. Añadidos en esta impresión El arte nuevo de hacer comedias; un catálogo de las obras que este autor escribió, y otro de varios libros de diversión. Primera y segunda parte. Madrid: A costa de D. Pedro Joseph Antonio y Padilla, Librero de la Cámara de su Mag., se hallará en su imprenta y Librería Calle de Santo Tomás, junto al Contraste, 1736.

Colección de las obras sueltas, assi en prosa, como en verso / de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del Hábito de San Juan, Madrid: En la Imprenta de don Antonio Sancha, 1776, tomo IV, págs. 405-417. Famosa edición de Francisco Cerdá y Rico.

En Ignacio de Luzán, *La poética, o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies...* tomo II, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1789, págs. 51-63, 63-69.

Arte nuevo de hacer comedias, en *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Cayetano Rosell, (ed.), *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo 38, Madrid, Rivadeneyra, 1856, págs. 230-232.

L'«*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*», Alfred Morel-Fatio (ed.), *Bulletin Hispanique* 3 (1901), 365-405.

Arte nuevo de hacer comedias. Edición facsímil basada en la impresión de 1609. Archer Milton Huntington (ed.), Nueva York, De Vinne Press, 1903 (reeditada en 1936, 2 vols.).

- The new art of writing plays by Lope de Vega*. William T. Brewster (trad.), Brander Matthews (introd.), Nueva York, Printed for the Dramatic Museum of Columbia University, «Papers on Play-Making I. The New Art of Writing Plays», 1914. Reimpresión en *Papers on Playmaking*, Brander Matthews (ed.), (A Dramabook), Nueva York, Hill and Wang, 1957, págs. 2-19.
- Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Dirigido a la Academia de Madrid, Camilo Guerrieri Crocetti (ed.), Roma, E. Loescher & co., 1915.
- En Henry John Chaytor, *Dramatic Theory in Spain. Extracts from Literature before and During the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, págs. 14-29.
- En *Reprints from Lope de Vega. I. Bulletin of Spanish Studies* XII (1935), 28-37.
- En *Obras no dramáticas*, Advertencia preliminar de A. Ramírez Tomé, Madrid, Saturnino Calleja, 1935, págs. 63-74.
- En *Poesía lírica*, Luis Guarner (ed.), Madrid, Bergua, 1935, tomo I.
- Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (colección «Austral», núm. 842), 1948, págs. 11-19 (reeditada en 1967 y 1973).
- En *Sus comedias más famosas*, Alfonso Reyes (ed.), Buenos Aires, El Ateneo, 1950.
- En *Selección de obras de Lope de Vega Carpio*, Barcelona, Montaner y Simón, 1954, págs. 1-11.
- Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*, en *Comedias*, vol. 2, Luis Guarner (ed.), Barcelona, Iberia, 1955, (reeditada en 1965), págs. 389-406.
- En *Antología mayor de la literatura española*, Barcelona, Labor, 1960, Tomo III, págs. 267-272.
- En *Obras escogidas*, Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1961, tomo II, págs. 892-896.
- Arte nuevo de hacer comedias*, México, Helio-México, 1962, págs. 11-29 (colección «Temas teatrales» dirigida por Álvaro Arauz).
- Fuenteovejuna. Poesías líricas. Arte nuevo de hacer comedias*, M. H. G. de Vasena (ed.), Buenos Aires, La Mandrágora, 1963.
- Arte nuevo de hacer comedias*, edición facsímil por Gerardo Diego, Madrid, 1963 (colección «Palabra y tiempo»).
- En Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1965, págs. 125-136.

- En *Mil joyas de la literatura universal. 2. Selección de obras de Lope de Vega: Fuenteovejuna, El caballero de Olmedo, La dama boba, El castigo sin venganza, El arte nuevo de hacer comedias*, Ramón Esquer Torres (ed.), Bilbao, Castell y Moreton, 1968, págs. 371-378 (reeditada en Bilbao, Gráficas Grijalbo, 1982).
- Obras poéticas*, I, Barcelona, Planeta, 1969, José Manuel Blecua (ed.), edición facsímil en págs. 11-292.
- Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Juana de José Prades (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, págs. 281-301 (edición facsímil en págs. 304-328).
- Orozco Díaz, Emilio, *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978 (incluye reproducción del texto en págs. 62-74).
- Arte nuevo de hacer comedias. Fuenteovejuna*, Jorge Campos (ed.), Madrid, Santillana, 1976 (reeditada en 1980).
- In forma di parole. Lope de Vega. Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. de Maria Grazia Profeti, Padua, Liviana Editrice, 1986. (Suplemento al núm. 3, año 7 de *In forma di parole*).
- Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo. La dama boba. El castillo [i.e. castigo] sin venganza. Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Nájera, 1987.
- Obras. Fuente Ovejuna. El caballero de Olmedo. La dama boba. El castigo sin venganza. El arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Espá-Credit D.L., 1988.
- En *Rimas II [Segunda Parte]*, Felipe Pedraza Jiménez (ed.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992-1993, 2 vols. (vol. II), págs. 37-73 (Introducción) y 355-393 (texto).
- En Refugio Armada Palacios Sánchez, *Hacia una lectura contemporánea de 'Amor es más laberinto'*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1997 (incluye reproducción del texto en págs. 125-137).
- Der Arte nuevo von Lope de Vega: theaterwissenschaftliche Erschliessung eines «der am häufigsten missverstandenen Texte der spanischen Literatur»*, Andreas Eglseider (ed.), Fráncfort y Nueva York, Peter Lang, 1998.
- En *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica, 1998, págs. 545-568.
- *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, edición bilingüe de Maria Grazia Profeti, Nápoles, Liguori, 1999.

En la *red* se encuentran ya las siguientes ediciones:

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (dirigido a la Academia de Madrid). Texto basado en la edición crítica de Juana de José Prades. Preparado en forma electrónica por Eric W. Vogt y luego editado de nuevo en la forma presentada aquí en 1995 por Vern Williamsen. Disponible en <http://www.trinity.edu/org/comedia/misc/Artnue.html>

La misma versión, a cargo de Vern Williamsen y J. T. Abraham, se encuentra en <http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/misc/esartnue.html>

En *Ciudad Seva. Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves*. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vega1.htm>

En la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante, 2003. Sigue la edición de Juan Manuel Rozas: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9712>

La *Bibliotheca Augustana* (Fachhochschule Augsburg, Alemania) lo reproduce en http://www.fh-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/siglo17/Lope/lop_arte.html

*Arte nuevo de hacer comedias
en este tiempo
Dirigido a la Academia de Madrid*

Mándanme, ingenios nobles, flor de España 1
 (que en esta junta y Academia insigne
 en breve tiempo excederéis no sólo
 a las de Italia que, envidiando a Grecia,
 ilustró Cicerón del mismo nombre 5
 junto al Averno lago, sino a Atenas,
 adonde en su platónico Liceo
 se vio tan alta junta de filósofos),
 que un arte de comedias os escriba
 que al estilo del vulgo se reciba. 10

Fácil parece este sujeto, y fácil
 fuera para cualquiera de vosotros
 que ha escrito menos de ellas, y más sabe
 del arte de escribirlas y de todo,

5 *del mismo nombre*: se entiende del mismo nombre de la Academia.

6 Se refiere a Puteolanum, la villa que Cicerón tenía en Pozzuoli cerca del Lago Averno (Campania), y que parece ser también dio nombre a la famosa Academia; allí escribió las famosas *Questiones academicæ*.

a: así aparece, dando más coherencia sintáctica a la frase, en las ediciones de 1609 y 1623.

7 *platónico Liceo*: se trata de un error de Lope, quizá deliberado para poder mantener así la medida del verso. El Liceo ateniense sería, en todo caso, aristotélico en honor a su fundador.

10 *vulgo*: el término aparecerá numerosas veces en el texto (vv. 37, 46, 140, 149, 153, 236, 241, 325, 334), siempre con la misma acepción; para un escrutinio más amplio de su significado, véase la nota 76 de la Introducción; como bien señaló Juana de José Prades, el verbo «recibir» en este verso no refiere a un cierto tipo de acogida, sino que remite a 'fundamentar' o 'basar': «que al estilo del vulgo se fundamente.»

11 *sujeto*: tema, asunto; véase también v. 157, vv. 211-212 y «el asunto» en vv. 231-232.

que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte. 15

No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya, Tirón gramático,
pasé los libros que trataban de esto
antes que hubiese visto al sol diez veces 20
discurrir desde el Aries a los Peces.

Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran, 25
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así se introdujeron de tal modo
que quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede, 30
entre los que carecen de su lumbré,
más que razón y fuerza, la costumbre.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte 35
veo los monstruos de apariencias llenos

18 *Tirón Gramático*: Marco Tulio Tirón (c. 104- c. 4 a.C.), escritor latino. Liberto y secretario de Cicerón, compuso una *Vida de Cicerón*, un tratado *De usu atque ratione linguae latinae* y una recopilación de expresiones ciceronianas; inventó además un sistema de taquigrafía, las *Notae tironianae*, con el que tomaba los discursos de su maestro, y cuyo estudio fue materia obligada en las escuelas. El sentido que Lope le da aquí es el de 'aprendiz'.

21 *desde el Aries a los Peces*: perífrasis astronómica muy del estilo de Lope para indicar el transcurso de un año; en Aries empezaba el año zodiacal; aparece, por ejemplo, en su *Egloga a Claudio*: «Mi peregrinación áspera y dura / Apolo vio pasando siete veces / del Aries a los Peces.» La frase completa indica, acaso desde la hipérbole biográfica, que ya había adquirido los fundamentos teóricos necesarios antes de cumplir los diez años; Pérez de Montalbán confirmará esto en su *Fama póstuma*.

24 *primeros inventores*: se refiere Lope a los dramaturgos de mediados del siglo XVI, cuya relevancia ha sido ya comentada en la Introducción.

31 *lumbré*: entiéndase 'talento', 'musa', 'inspiración', al igual que 'sabiduría'.

36 *monstruos*: se refiere, claro está, a la tendencia al efectismo del nuevo teatro. *apariencias*: «Se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los teatros de comedias que se mudan y forman diferentes mutaciones y representacio-

adonde acude el vulgo y las mujeres
 que este triste ejercicio canonizan,
 a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
 y cuando he de escribir una comedia, 40
 encierro los preceptos con seis llaves,
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio
 para que no me den voces, que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos,
 y escribo por el arte que inventaron 45
 los que el vulgar aplauso pretendieron
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.

nes» (*Aut.*). Se trata, por tanto, de una crítica a las famosas tramoyas que habían comenzado a imponerse poco a poco entre las nuevas generaciones de unos dramaturgos más preocupados por el efecto escénico que por el mensaje interno de la pieza representada; es esta una queja que se prodigarán en muchos otros textos del momento. Véase, a este respecto, José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

38 canonizan: 'aplauden'.

39 Es decir, a la costumbre de la moda presente; el término «bárbaro» debe leerse, a tenor de lo visto en la producción lopesca, de forma irónica.

42 Terencio: Publio Terencio Africano (190-159 a.C.) fue un dramaturgo romano, precursor de la comedia de costumbres moderna; escribió seis comedias que fueron estrenadas entre los años 166 y 160 a.C.: *La Andriana*, *La suegra*, *Formión*, *El eunuco*, *Heautontimorumenos* (El que se atormenta a sí mismo) y *Los adelfos*.

Plauto: Tito Maccio Plauto (251-184 a.C.), comediógrafo romano que, tomando como modelo la nueva comedia griega, supo combinar con gran maestría la acción y el diálogo, pasando con un ritmo vivo de la intriga al retrato de costumbres y dotando a sus textos de una dosis importante de lirismo y fantasía; su gran contribución residió, no obstante, en su lenguaje, vivo y de gran riqueza, creando con ello una de las más excelentes muestras de latín literario. Este verso lopesco —de gran tino, y comentado hasta la saciedad por la crítica posterior— es, en cierta manera, paradigmático, siendo como son estos dos comediógrafos ejemplos notorios de un teatro moderno y atento a su realidad presente; véase, a este respecto, el comentario de Irving Rothberg, «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 60-65.

44 mudos: 'muchos' en las ediciones de 1609 y 1623, lo que elimina el sentido del verso.

48 A propósito de este verso, Felipe Pedraza Jiménez ha escrito con mucho acierto que «se sitúa estratégicamente en la perspectiva de sus detractores,

Ya tiene la comedia verdadera su fin propuesto como todo género de poema o poesis, y este ha sido imitar las acciones de los hombres y pintar de aquel siglo las costumbres. También cualquiera imitación poética se hace de tres cosas, que son, plática,	50
verso dulce, armonía, o sea la música, que en esto fue común con la tragedia, sólo diferenciándola en que trata las acciones humildes y plebeyas, y la tragedia las reales y altas.	55
¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas! Acto fueron llamadas, porque imitan las vulgares acciones y negocios. Lope de Rueda fue en España ejemplo de estos preceptos, y hoy se ven impresas	60
	65

se adelanta a sus críticas y los desarma dialécticamente. Además, y de manera independiente, el texto encierra la conflictiva relación con el público que le da de comer, que lo eleva a la gloria y que al mismo tiempo condiciona su creación» (*op. cit.*, pág. 358).

49-51 *Ya tiene la comedia verdadera... poesis*: traducción de «Finem habet sibi propositum comoedia eum... quem & alia poematum genera...» de la *Explicatio eorum omnium quae ad Comediae artificium pertinent* de Francesco Robortello, en *In librum Aristotelis de arte Poetica explanationes* (Basilea, I. Hervagium, 1555, pág. 32); el adjetivo «verdadera» es, como se ve, añadido de Lope, significando 'auténtica', 'madurada ya como género propio'; Lope duda, como también había hecho en el Prólogo al Conde de Saldaña de la *Jerusalén conquistada* (I, 29) y en la composición «A Don Juan de Arguijo» de las *Rimas*, entre la traducción de *poema* o *poesis* para ese *poematum* latino.

54-56 *También cualquiera imitación... música*: traducción de Robortello, «Et quoniam omnis imitatio poetica... tribus conficitur: Sermone... Ritmo & Harmonia».

55 *plática*: 'conversación'.

62 *Acto*: aunque aquí se aplica como totalidad de la comedia, para Lope significaba lo mismo que significa hoy.

63 *negocios*: 'intereses comerciales'.

64-70 En relación con estas apreciaciones teóricas sobre Lope de Rueda (c. 1510-c. 1565), véase la Introducción.

Estos *mecánicos oficios* (v. 67) eran algunas de las profesiones que introdujo en escena el sevillano dentro de un universo rústico de gran sencillez y comicidad.

sus comedias de prosa tan vulgares,
 que introduce mecánicos oficios
 y el amor de una hija de un herrero;
 de donde se ha quedado la costumbre
 de llamar entremeses las comedias 70
 antiguas donde está en su fuerza el arte
 siendo una acción, y entre plebeya gente,
 porque entremés de rey jamás se ha visto,
 y aquí se ve que el arte, por bajeza
 de estilo, vino a estar en tal desprecio, 75
 y el rey en la comedia para el necio.
 Aristóteles pinta en su *Poética*
 (puesto que oscuramente su principio)
 la contienda de Atenas y Megara
 sobre cuál de ellos fue inventor primero: 80
 los megarenses dicen que Epicarmo,

68 Alude Lope a la comedia *Armélina*, en donde Armélina es la hija adoptiva de Pedro Crespo, de la cual se enamora el hijo de este, Justo. En su edición crítica Antonio Carreño apunta a que «detrás de este texto está posiblemente la *Armélina y Servigiale* del italiano Cecchi y hasta la *L'Altília* de Rainieri» (*op. cit.*, pág. 549).

70 *entremés*: se entendía, desde el siglo anterior, como una suerte de 'lio absurdo' o 'embrollo grotesco' con personajes humorísticos, engastado en medio de una pieza de carácter serio y sin conexión temática alguna.

71 Al contrario de lo hecho en algunas ediciones previas, no debe haber coma tras la palabra 'antiguas', de modo que el adverbio 'donde' debe ser especificativo y no explicativo; ya comentó esta circunstancia Rozas (*op. cit.*, 1990, pág. 262).

74-76 Esta acepción de *estilo* fue comentada por Luzán en su *Poética* de forma bastante crítica.

77 El texto del estagirita fue leído por Lope inicialmente en latín, ya que no hubo traducción al castellano hasta 1626 por Alonso Ordóñez de Seijas, impresa por la Viuda de Alonso Martín.

79 *Megara*: 'alegara' en la edición de 1609; 'alegrara' en la de 1623; en efecto, Aristóteles indica en su *Poética* (III) que los dorios se responsabilizaron de la invención de la tragedia y comedia, atribuyendo esta última a los habitantes de Megara, localidad situada en el istmo de Corinto donde hubo una escuela de filósofos dialécticos.

81 *Epicarmo*: (? , c. 525-Siracusa, c. 450 a.C.), comediógrafo griego, considerado el máximo exponente de la comedia dórico-siciliana. Sus piezas (*Ulises desertor*, *Las bacantes*, *Las sirenas*) reinventan temas homéricos y del ciclo troiano desde un tratamiento frecuentemente satírico.

aunque Atenas quisiera que Magnetes.
 Elio Donato dice que tuvieron
 principio en los antiguos sacrificios;
 da por autor de la tragedia a Téspis, 85
 siguiendo a Horacio que lo mismo afirma,
 como de las comedias a Aristófanes.
 Homero a imitación de la Comedia
 la *Odisea* compuso, mas la *Iliada*
 de la tragedia fue famoso ejemplo, 90
 a cuya imitación llamé epopeya
 a mi *Jerusalén*, y añadí *trágica*;
 y así a su *Infierno*, *Purgatorio* y *Cielo*
 del célebre poeta Dante Aligero
 llaman *Comedia* todos comúnmente, 95
 y el Maneto en su prólogo lo siente.

82 *Magnetes*: Magnes. Comediógrafo ateniense de la primera mitad del siglo V a.C., autor de piezas como *Los tañedores de laúd* o *Las ranas*.

83 *Elio Donato*: (s. IV d.C.), gramático latino, preceptor de San Jerónimo, autor de *Comentarios* a las obras de Terencio y de Virgilio y de una gramática, considerada una de las obras más completas de su género en la Antigüedad.

85 *Téspis*: (s. VI a.C.), poeta trágico griego, creador de la tragedia según la tradición ateniense, si bien no se conserva ningún verso suyo auténtico. Introdujo el recitado en los espectáculos dionisiacos; se le atribuye también la invención del prólogo y la creación del actor separado del coro, la de la máscara y el servirse de un carro para espectáculos ambulantes.

89 La comparación de ambas piezas no es original de Lope, sino de Elio Donato en *De tragoedia et comoedia*, siguiendo la intuición aristotélica.

92 Se refiere, claro está, a su *Jerusalén conquistada* (publicada en 1609, si bien terminada en 1605) y a las *Obras trágicas y líricas* de Cristóbal de Virués impresas ese mismo año de 1609 en la misma oficina de Alonso Martín; es este verso de importancia seminal para datar la composición del texto, como ya indico en la Introducción, nota 68.

93-95 La obra maestra de Dante se llamó *Commedia* porque era de estilo humilde y porque tenía final feliz, según ya indicó el propio autor en una carta a Grande della Scala (*Introductionem*, 17).

96 *Maneto*: Antonio di Tucci Manetti (1423-1497), autor de un *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito, forma et misure dello «Inferno» di Dante Alighieri, poeta eccellentissimo* (Città di Castello, S. Lapi, 1897); un ejemplar de esta pieza —que Juana de José Prades no pudo localizar en su momento— se encuentra disponible en la Harlan Hatcher Graduate Library de la University of Michigan.

Ya todos saben que silencio tuvo
 por sospechosa un tiempo la comedia,
 y que de allí nació también la sátira
 que, siendo más cruel, cesó más presto 100
 y dio licencia a la comedia nueva.
 Los coros fueron los primeros, luego
 de las figuras se introdujo el número;
 pero Menandro, a quién siguió Terencio,
 por enfadosos despreció los coros. 105
 Terencio fue más justo en los preceptos,
 pues que jamás alzó el estilo cómico
 a la grandeza trágica, que tantos
 reprehendieron por vicioso en Plauto,
 porque en esto Terencio fue más cauto. 110
 Por argumento la tragedia tiene
 la historia, y la comedia el fingimiento;
 por esto fue llamada planipedia
 del argumento humilde, pues la hacía
 sin coturno y teatro el recitante. 115

100 *más presto*: 'más pronto'.

101 *dio licencia*: 'abrió paso'.

102 *coros*: 'ceros' en la edición de 1613.

luego: tiene aquí el sentido de «después que» y, por lo tanto, debe ir separado de la palabra anterior por una coma para mantener claro el significado.

104 *Menandro*: (Atenas, c. 342 a.C.-id., c. 292 a.C.), autor griego de más de cien comedias, de las cuales sólo se conserva una entera, *El misántropo*. Estandarte de la comedia nueva, destacó sobre todo por la aguda observación de caracteres, creando así verdaderos arquetipos como el parásito, el avaro o el misántropo. Lope indica aquí cómo sus comedias fueron imitadas por Publio Terencio (y también por Plauto).

106 *justo*: el original y las ediciones de 1609 y 1623 presentan 'visto', al igual que la edición de Felipe Pedraza Jiménez, que recupera el sentido de 'respetar' o 'considerar' los preceptos.

111-118 Véase Robortello (*op. cit.*, pág. 34): «Fuit apud veteres quaedam comoedia dicta mimus... sunt hae a Latinis Planipedes vocatae, quod sine socco agerent... Comoediarum autem genera totidem ferme connumerantur apud Romanos: Stataria, Motoria, Mixta, Togata, Palliata, Tabernaria.»

113 *planipedia*: el significado del término —humilde, baja— se aclara en los versos siguientes (114-115).

114 *del*: 'por'.

115 *coturno*: era un calzado de suela gruesa de corcho, usado por los actores trágicos de la Antigüedad grecorromana para parecer más altos; por extensión, 'calzar el coturno' significaba usar un estilo elevado y sublime, sentido que recoge Lope aquí.

Hubo comedias paliatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias,
que también eran, como ahora, varias.

Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres 120
con las comedias, y a los dos autores
del verso y de la acción daban sus premios.
Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres, y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo 125
en que corre parejas con la historia;
imirad si es digna de corona y gloria!

Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros

116 *paliatas*: era la comedia romana resultante de adaptar una comedia nueva griega, cuyos máximos representantes fueron Plauto y Terencio. Su nombre deriva de *pallium*, una prenda de vestir griega de color negro.

mimos: género que representaba escenas de la vida cotidiana o amorosas, muy practicado por Décimo Laberio y Publilio Siro; fue el único género en el que aparecían actrices, seguramente con fines sexuales; más tarde se constituyó en una mezcla de comedia atelana y togata.

117 *togata*: comedia romana que versa sobre la vida de personajes itálicos, ambientada en una pequeña ciudad de Italia; su nombre deriva de la toga, prenda de vestir muy usual entre los romanos; fue practicada con éxito por Titinio, Afranio y Q. Ata.

atelana: proveniente de Atella (Campania), pieza costumbrista de carácter vulgar ambientada en la vida cotidiana, que tuvo en Pomponio y Novio a sus máximos exponentes.

tabernaria: tomando el nombre de la taberna romana, fue la derivación de la togata con personajes humildes.

119 *ática*: de Atenas.

123 *Tulio*: Marco Tulio Cicerón (Arpino, actual Italia, 106 a.C.-Formies, *id.*, 43 a.C.), orador, político y filósofo latino. Formado en las principales escuelas del pensamiento de su época, su obra filosófica constituyó un elemento crucial para la transmisión del pensamiento griego en Roma; su prosa latina constituye un modelo clásico gracias a su estilo equilibrado, de frase compleja pero hábilmente enlazada.

123-126 Véase Donato, *De tragoedia et comoedia* (*apud* Pedraza Jiménez, II, pág. 366): «Comoediam esse Cicero ait, imitationem vital, speculum consuetudinis, imaginem veritatis.» Esta noción está presente en todos los tratadistas del momento, ataca aquí la comedia por ser ejemplo de disparates; ejemplos clásicos se encuentran en *El pasajero* de Suárez de Figueroa (I, 223-224) y en el *Quijote* (II, 48).

pintaros esta máquina confusa. 130
 Creed que ha sido fuerza que os trajese
 a la memoria algunas cosas de éstas,
 porque veáis que me pedís que escriba
 arte de hacer comedias en España,
 donde cuanto se escribe es contra el arte; 135
 y que decir como serán ahora
 contra el antiguo y que en razón se funda
 es pedir parecer a mi experiencia,
 no al arte, porque el arte verdad dice,
 que el ignorante vulgo contradice. 140
 Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
 que leáis al doctísimo Utinense
 Robortello, y veréis sobre Aristóteles
 (y, aparte, en lo que escribe *De comedia*),
 cuanto por muchos libros hay difuso, 145
 que todo lo de ahora está confuso.
 Si pedís parecer de las que ahora
 están en posesión, ya que es forzoso
 que el vulgo con sus leyes establezca
 la vil quimera de este monstruo cómico, 150

128-130 El orden lógico de la frase sería «...estáis diciendo que pintaros esta máquina confusa es traducir los libros y cansaros»; quiere, por tanto, dar fin a toda esta disertación teórica que no hace sino abrumar al receptor, como parte de la estrategia de *captatio benevolentiae* que recorre gran parte del texto.

131 *trajese*: 'trujese' (o 'truxesse') en casi todas las ediciones previas.

134-135 *arte*: alude al *Arte nuevo*, al que opone al arte antiguo, fundado en la razón.

139 *al*: 'el' en las ediciones de 1609 y 1623.

143 *Robortello*: se trata, evidentemente, de Francesco Robortelli (1516-1567), célebre comentarista de Aristóteles y aprovechado aquí por Lope.

144 Se entiende «en lo que escribe [Robortello] *De comedia*», en referencia a su obra *Explicatio eorum omnium quae ad Comoedia arfiticium pertinent*, la cual se editó con una *Paráfrasis* del *Arte Poética* de Horacio.

147 Sobre la anáfora *si pedís arte / si pedís parecer* (vv. 141 y 147), véase el comentario de Rozas, *op. cit.*, 1990, págs. 271-272, 291.

148 *ya que*: 'y que' en casi todas las ediciones restantes, incluida la de Juana de José Prades; Rozas, *op. cit.*, 1990, págs. 262-263, optó por la que aquí se escoge.

150 Este famoso verso, que remite a las tramas del nuevo teatro en cuanto son viles (o vulgares) y extraordinarias (o monstruosas), no es necesariamente

diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede;
que dorando el error del vulgo quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio
en estos dos extremos dando un medio. 155

Elíjase el sujeto y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro, 160
en viendo un rey en ellos se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

Esto es volver a la comedia antigua 165
donde vemos que Plauto puso dioses
como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,

peyorativo. Sintácticamente se trata de un anacoluto en donde el verbo *establecer* tiene un doble complemento: el *que* del verso anterior, cuyo antecedente son *las comedias*, y *la vil quimera de este monstruo cómico*.

153 *dorando el error del vulgo*: 'encubriendo los defectos'.

156 *dando un medio*: es decir, buscando un puente entre las farsas al vulgo libre de reglas y el género de la tragedia y comedia clásica grecolatina.

157 *elíjase*: 'elígese' en la edición de 1609 y 'Lígese' en la de 1623.

sujeto: 'asunto'; sobre la libertad temática recogida en estos versos, véase el comentario de la Introducción.

160 *Felipe*: se refiere a Felipe II, cuyo enfado al ver un rey en escena es, a todas luces, exagerado.

161 *ellos*: 'ellas' en Juana de José Prades, si bien la concordancia es con 'sujetos', como ya bien indica en su edición Profeti (*op. cit.*, 1999, pág. 77).

167 *Anfitrión* fue el Rey de Tirinto. Cuenta la leyenda que Zeus, usurpando su aspecto, sedujo a su esposa Alcmena mientras éste se encontraba en el campo de batalla; de esta relación nació Hércules. Plauto dramatizó este engaño en su pieza *Anfitrión*. A través del ejemplo Lope se justifica diciendo que Plauto ya cometió este tipo de desmanes de los que se le acusa ahora al teatro moderno.

169 *Plutarco*: (Queronea, hoy desaparecida, actual Grecia, *c.* 50-*id.*, *c.* 120), historiador griego, vinculado a la Academia platónica de Atenas. Autor de *Vidas paralelas*, una serie de biografías de ilustres personajes griegos y romanos agrupados en parejas a fin de establecer una comparación entre figuras de

no siente bien de la comedia antigua, mas pues del arte vamos tan remotos y en España le hacemos mil agravios, cierren los doctos esta vez los labios.	170
Lo trágico y lo cómico mezclado, y Terencio con Séneca, aunque sea como otro Minotauro de Pasife, harán grave una parte, otra ridícula, que aquesta variedad deleita mucho; buen ejemplo nos da naturaleza, que por tal variedad tiene belleza.	175 180
Adviértase que sólo este sujeto tenga una acción, mirando que la fábula de ninguna manera sea episódica, quiero decir inserta de otras cosas que del primero intento se desvíen; ni que de ella se pueda quitar miembro que del contexto no derribe el todo.	185

ambas culturas. El resto de su obra, agrupada bajo el título de *Obras morales* (78 tratados, recopilaciones o biografías dedicadas a temas muy diversos, escritos en distintas épocas), consiste en disertaciones filosóficas de raíz platónica y diatribas de carácter retórico.

Menandro: véase v. 104.

175 *Séneca*: Lucio Anneo Séneca (Córdoba, c. 4-Roma, 65) fue, en su polifacética carrera, autor de nueve obras dramáticas inspiradas en modelos griegos clásicos en las que refleja las tensiones emocionales a que se ve sometido el ser humano; la tragedia senequista representa entonces el lado serio en el binomio que presenta Lope.

176 *Minotauro de Pasife*: el Minotauro fue un monstruo mitad hombre y mitad toro, nacido de los amores de Pasife y un toro blanco salido del mar por mandato de Neptuno; fue encerrado en el famoso laberinto por Dédalo. La idea del monstruo hermafrodito la canoniza Cascales en su *Tablas poéticas*.

177 *grave*: 'trágica'.

ridícula: 'cómica'.

178 *aquesta*: mantengo en este caso el arcaísmo por razones de métrica.

180 Traducción del verso de Serafino Aquilano, «E per tal variar natura è bella»; véase, entre los muchos artículos que se han escrito sobre este verso, Enrique Díez Canedo, «Fortuna española de un verso italiano», *Revista de Filología Española* III (1916), 168-170; el propio Lope lo incorpora en sus *Rimas*, sonetos 13 y 99.

182 *fábula*: 'acción'; «ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral» (*Aut.*).

No hay que advertir que pase en el período
 de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
 porque ya le perdimos el respeto 190
 cuando mezclamos la sentencia trágica
 a la humildad de la bajeza cómica.
 Pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar algunos años, 195
 que estos podrá poner en las distancias
 de los dos actos, o si fuere fuerza
 hacer algún camino una figura,
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
 pero no vaya a verlas quien se ofende. 200
 ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
 de ver que han de pasar años en cosa
 que un día artificial tuvo de término,
 que aun no quisieron darle el matemático!
 Porque, considerando que la cólera 205
 de un español sentado no se temple
 si no le representan en dos horas

188-189 Contradice aquí Lope a Robortello, quien había indicado que la acción sí debía transcurrir en el término de un día solar.

190 Este famoso verso dio lugar a un interesante comentario a cargo de Alberto Blecuá titulado «Perdiendo respeto a Aristóteles», *Arriba*, 8 de abril de 1962.

198 *hacer algún camino*: 'ir de un lugar a otro'; Lope defiende así que el poeta debe mantener la unidad de tiempo en cada acto.

201 *se hacen cruces*: 'se escandalizan'; el gesto pervive hoy.

204 *matemático*: se refiere al 'día matemático' de veinticuatro horas, frente al artificial, citado un verso antes; véase Robortello (*op. cit.*, pág. 34): «*Periodum autem unius solis putarim ego referri debere non ad diem naturalem, vulgo a Mathematicis vocatum, sed ad artificiales.*»

205-206 *cólera de un español sentado*: este feliz hallazgo de Lope —citado por sus seguidores (véase Ricardo del Turia *et al.*) y comentado por la crítica hasta la saciedad— no es sino un acertado comentario sobre el mudable y caprichoso horizonte de expectativas de un público exigente con el producto teatral, así como un testimonio de la comprensión del *Fénix* de las nuevas realidades comerciales que el teatro traía consigo; interesante resulta el comentario de Rozas, *op. cit.*, 1990, págs. 60, 96-97, así como las páginas de Gilbert-Santamaría, *op. cit.*, 2005, págs. 13-20.

207 *dos horas*: la duración del espectáculo en el siglo XVII era un poco más larga de lo indicado aquí, ya que llegaba a extenderse a más de dos horas y media; a este respecto, véase Miguel Romera Navarro, «Sobre la duración de la comedia», *Revista de Filología Española* XIX (1932), 417-421.

hasta el final juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto
con lo que se consigue es lo más justo. 210

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.

El Capitán Virués, insigne ingenio, 215
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias.

Y yo las escribí de once y doce años
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, 220
porque cada acto un pliego contenía.

Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses
(y ahora apenas uno) y luego un baile,
aunque el baile lo es tanto en la comedia 225
que le aprueba Aristóteles, y tratan
Ateneo, Platón y Jenofonte,

211 *escriba en prosa*: recomienda Lope que se haga un bosquejo en prosa aunque, como ha indicado la crítica repetidas veces, no se conserva ningún borrador suyo que contenga un resumen de este tipo.

215-218 Cristóbal de Virués (1550-1614) escribió tragedias en el estilo de Séneca durante la década de los ochenta; fue también conocido como poeta, y la alusión de 'capitán' de Lope le viene por su participación en la batalla de Lepanto. Para la naturaleza y veracidad de este controvertido apunte, véase la Introducción, nota 22, y Pedraza Jiménez, *op. cit.*, pág. 374.

220 La única comedia lopesca que conservamos de este tipo, como ya indico en la Introducción, es *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*.

pliego: era el cuaderno de cuatro páginas; esas comedias debían ser muy breves, pues tan sólo tenían 32 páginas manuscritas.

222-224 Las representaciones a las que alude tenían cuatro actos y, por tanto, tres intermedios; los dos primeros se llenaban con entremeses, el tercero con un baile. Al acortarse los espectáculos, se alteró también la pieza del intermedio: la representación pasó a tener una loa, el primer acto, un entremés, el segundo acto, un sainete o baile o jácara, el tercer acto, y un baile o entremés final.

225-230 Véase Robortello (*op. cit.*, págs. 275-276): «Myniscus igitur Callipidem vocabat simiam, quod nimia uteretur gesticulatione et motione totius corporis...»

227 *Ateneo*: polígrafo griego del siglo III, autor de *El banquete de los sofistas*,

puesto que reprehende el deshonesto
 y por esto se enfada de Calípides,
 con que parece imita el coro antiguo. 230
 Dividido en dos partes el asunto,
 ponga la conexión desde el principio
 hasta que vaya declinando el paso,
 pero la solución no la permita
 hasta que llegue a la postrera escena; 235
 porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
 al que esperó tres horas cara a cara;
 que no hay más que saber que en lo que para.
 Quede muy pocas veces el teatro 240
 sin persona que hable, porque el vulgo
 en aquellas distancias se inquieta
 y gran rato la fábula se alarga;
 que, fuera de ser esto un grande vicio,
 aumenta mayor gracia y artificio. 245
 Comience, pues, y con lenguaje casto
 no gaste pensamientos ni conceptos
 en las cosas domésticas, que sólo
 ha de imitar de dos o tres la plática;
 mas cuando la persona que introduce 250
 persuade, aconseja o disüade,

ameno *convivio* literario entre sabios, cada uno de los cuales diserta sobre una materia específica.

Jenofonte: (Demo de Erkhia, c. 430-Corinto, c. 355 a.C.), autor de *Las Hélicas* (historia de Grecia que continúa la de Tucídides) y *Ciropedia* (novela histórica de intención moralizante), así como *Apología de Sócrates*, *El banquete*, *Memorables de Sócrates*, *De la equitación* y *La constitución de Esparta*, entre otros textos.

229 *Calípides*: actor ateniense y gran intérprete de tragedias, recordado por Plutarco, Jenofonte y Aristóteles.

233 *declinando*: 'retardando'.

246 *lenguaje casto*: «el lenguaje puro, natural y nada afectado» (*Aut.*).

248 *en las cosas domésticas*: 'en los asuntos cotidianos'.

251 En vez del *persüade* de los editores anteriores, propongo leer el verso respetando la forma original de la fonética del lexema, pero separando, sin sinalefa, la secuencia vocálica *-a* de «persuade, aconseja», manteniendo con ello el endecasílabo deseado.

allí ha de haber sentencias y conceptos
 porque se imita la verdad sin duda,
 pues habla un hombre en diferente estilo
 del que tiene vulgar cuando aconseja, 255
 persuade o aparta alguna cosa.
 Dionos ejemplo Arístides retórico,
 porque quiere que el cómico lenguaje
 sea puro, claro, fácil, y aún añade
 que se tome del uso de la gente, 260
 haciendo diferencia al que es político,
 porque serán entonces las dicciones
 espléndidas, sonoras y adornadas.
 No traiga la Escritura, ni el lenguaje
 ofenda con vocablos exquisitos, 265

256 Mantengo aquí la misma opción fonética que en el v. 251; *aparta*: «Metafóricamente vale también disuadir o retirar a uno de un intento, propósito o dictamen en que estaba fijo y revuelto a seguirle» (*Aut.*). Véase, por ejemplo, *Don Quijote* (II, 6): «Procuraban por todas las vías posibles apartarle de tan mal pensamiento...»

257 *Arístides retórico*: Helio Arístides (c. 129-189), autor de más de cincuenta discursos y de un *Encomio a Roma* por el cual logró cierta fama. (En las ediciones de 1609 y 1623 aparece Aristóteles por error).

257-263 Véase Robortello (*op. cit.*, pág. 37): «Nunc dicamus de dictione. Ea debet esse in sermone comico pura, facilis, aperta, perspicua, usitata, ex communi denique usu sumpta; nam ut idem Aristides rhetor ait: sermo apheles qualis comicus est, dictionem grandem non recipit, cum neomata habeat, uti dictum est, tenuia et humilia: oratio autem forensis et politica, cum grandis sit, ad eam quoque dictionem grandem accommodari oportet.»

264 *traiga*: 'traya' en casi todas las ediciones, incluida la de Juana de José Prades; el verbo 'traer' tiene aquí el sentido de 'citar' o 'mencionar', y la frase alude a que no se debe citar la Escritura Sagrada, es decir, el abuso de citas bíblicas.

Escritura: se entiende por este término toda la tradición erudita cargada de referencias clásicas; véase *Don Quijote* (I, 49), cuando el loco hidalgo contesta las razones del canónigo explicando que «la plática de vuestra merced se ha encaminado a querer darme a entender que no ha habido caballeros andantes en el mundo, y que todos los libros de caballerías son falsos, mentirosos, dañadores e inútiles para la república, y que yo he hecho mal en leerlos, y peor en creerlos, y más mal en imitarlos, habiéndome puesto a seguir la durísima profesión de la caballería andante, que ellos enseñan, negándome que no ha habido en el mundo Amadises, ni de Gaula ni de Grecia, ni todos los otros caballeros de que las escrituras están llenas».

265 *vocablos exquisitos*: a diferencia de hoy, el adjetivo tiene un sentido peyorativo: 'raros', 'peregrinos'.

porque si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
hipogrifos, semones y centauros.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare, 270
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante, 275
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre, 280
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

267 *Pancayas*: Pancaya era una isla mítica, que aparece también mencionada en muchos textos del período, como es en la tercera jornada de la pieza tirsiana *Las amazonas en las Indias*; comenta estos versos Frederick de Armas en su artículo «La estructura mítica de *Los Comendadores de Córdoba*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova et al. (eds.), Barcelona, PPU, 1992, págs. 763-771; véase también Carmelo Samonà, *op. cit.*, págs. 142-144.

Metauros: cerca del famoso río Metauro, en Umbría, los romanos vencieron a los cartagineses; se hizo famoso por la muerte de Asdrúbal.

268 *hipogrifos*: animales míticos de los que se decía que tenían la mitad del cuerpo de dragón, la mitad de caballo; invocando a un hipogrifo empieza, como ya es de sobra conocido, Calderón su pieza maestra *La vida es sueño*.

semones: semidioses romanos.

centauros: seres míticos, medio caballo y medio hombre. Todos los términos de estos dos versos refieren a voces en desuso en el habla común, pedanterías que Lope busca combatir.

274 *pinte*: 'describa'.

280 Este verso dio lugar a un interesante comentario por parte de Mary Gaylord, en su trabajo «Las damas no desdigan de su nombre»: decoro femenino y lenguaje en el *Arte nuevo* y *La dama boba*, en *Justina. Homenaje a Justina Ruiz Conde*, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.), Erie, PA, AL-DEEU, 1992, págs. 71-81.

283 Sobre la naturaleza y repercusiones de este fenómeno, véase lo dicho en la Introducción.

Guárdese de imposibles, porque es máxima que sólo ha de imitar lo verosímil.	285
El lacayo no trate cosas altas ni diga los conceptos que hemos visto en algunas comedias extranjeras; y de ninguna suerte la figura se contradiga en lo que tiene dicho;	290
quiero decir, se olvide, como en Sófocles se reprehende, no acordarse Edipo del haber muerto por su mano a Layo. Remátense las scenas con sentencia, con donaire, con versos elegantes,	295
de suerte que al entrarse el que recita, no deje con disgusto el auditorio. En el acto primero ponga el caso, en el segundo enlace los sucesos de suerte que, hasta el medio del tercero,	300
apenas juzgue nadie en lo que para. Engañe siempre el gusto, y donde vea que se deja entender alguna cosa, dé muy lejos de aquello que promete.	

284 *Guárdese de imposibles*: 'guardense imposibles' en las ediciones de 1609 y 1623, lo que no tiene sentido ninguno en el contexto de la frase; la frase significa 'evítense hechos disparatados'.

291-293 Lope se vale de la *Poética* de Aristóteles, pero desvirtúa el pasaje, que pretende excusar a Sófocles dado que Edipo no sabía la identidad verdadera de su padre Layo en la famosa tragedia *Edipo rey*; Juana de José Prades transcribe 'de haber', error que hace el verso una sílaba más breve.

294 Al mantener la forma antigua se puede leer el verso respetando el endecasílabo; no cabe entonces, tal y como aventuraron algunos editores, la forma *escenas*.

295 *con donaire*: 'con gracia'.

302 *Engañe siempre el gusto*: se trata de uno de los versos más importantes del *Arte nuevo*, en cuanto que Lope sintetiza a la perfección el difícil equilibrio entre lo que el auditorio quería recibir y lo que acababa recibiendo; Juana de José Prades comentó muy atinadamente que no se trataba de contrariar abiertamente a la audiencia, sino de engañarla amablemente.

304 *dé muy lejos*: 'de muy lejos', es decir, sustituyendo el verbo 'dar' por una preposición, en Juana de José Prades; el cambio es significativo, en cuanto que su lectura deja sin verbo a la oración subordinada que se inicia con 'que se deja...'; Profeti lo cambia a 'dar', como en esta edición.

Acomode los versos con prudencia a los sujetos de que va tratando.	305
Las décimas son buenas para quejas; el soneto está bien en los que aguardan; las relaciones piden los romances, aunque en octavas lucen por extremo;	310
son los tercetos para cosas graves, y para las de amor, las redondillas. Las figuras retóricas importan como repetición o anadiplosis, y en el principio de los mismos versos, aquellas relaciones de la anáfora, las ironías y adubitaciones, apóstrofes también y exclamaciones.	315
El engañar con la verdad es cosa que ha parecido bien, como lo usaba en todas sus comedias Miguel Sánchez, digno por la invención de esta memoria.	320

305-312 Uno de los pasajes más comentados del *Arte nuevo* y con bibliografía más extensa, según indico en la Introducción, nota 81. Para un acercamiento introductorio, véase Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004. La redondilla se entendía entonces con un sentido muy amplio, y en este caso Lope alude a la redondilla de cinco versos, es decir, la quintilla. El comentario que le dedica Luzán a este pasaje lo estudia Sebold, *op. cit.*, 2003, págs. 502-503.

313-318 La fuente de este pasaje está en Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (1604), si bien Morel-Fatio vio el origen en las *Tablas poéticas* de Cascales (1617); véase, a este respecto, Claudio Guillén, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro* XIV (1995), 161-177.

314 *anadiplosis*: figura retórica en donde una palabra al final de una frase es repetida al principio de la siguiente.

316 *anáfora*: repetición.

317 *adubitaciones*: 'indecisiones'. Carreño apunta que el término se combinó con el de *dubitatio*, figura que produce la impresión de que se dice la verdad.

318 *apóstrofe*: figura retórica mediante la cual el hablante interrumpe el discurso para dirigirse a una persona ausente o muerta, a una idea abstracta, a un objeto inanimado, a quienes lo escuchan o leen o incluso a sí mismo.

321 *Miguel Sánchez*: Miguel Sánchez Requejo, oriundo de Valladolid y todavía vivo en 1615, autor de tan sólo dos comedias (*La guarda cuidadosa* y *La isla bárbara*), fue alabado por los poetas de su tiempo; véase Stefano Arata, *Miguel Sánchez il 'divino' e la nascita della «Comedia nuova»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa 325
que él sólo entiende lo que el otro dice.
Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada; 330
pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan, 335
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.
Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando. 340
En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia.

323-326 Los juegos conceptistas, la ambigüedad, los dobles significados... eran todos recursos lingüísticos apreciados por una audiencia que, a pesar de ser parcialmente analfabeta, disfrutaba de este aspecto oral de la comedia. Este *hablar equívoco* guarda relación con el *engañar con la verdad* del v. 319.

328 Véase José Antonio Madrigal, *Bibliografía sobre el pundonor: teatro del Siglo de Oro*, Miami, Universal, 1977, quien registró nada menos que 569 títulos.

329 ellos: 'ellas' en la edición de Juana de José Prades.

acciones virtuosas: con respecto a esta acuñación, véase lo dicho en mi Introducción, nota 82.

331 *pues que vemos*: 'pues vemos' en la edición de 1609, acortando el verso en una sílaba.

338 *cuatro pliegos solos*: véase v. 220; cada acto se componía de cuatro pliegos, es decir, cuatro cuadernillos de cuatro hojas, haciendo un total de dieciséis hojas por acto. Cada comedia tenía entonces cuarenta y ocho hojas o noventa y seis páginas; sin embargo, como indica Felipe Pedraza Jiménez, los autógrafos que conservamos rondan las ciento veinte páginas (*op. cit.*, pág. 388).

341-344 Véase Robortello (*op. cit.*, pág. 33): «In vetere comoedia multum inerat dicacitatis et maldicentiae, adeo, ut ne nominibus quidem parcerent... Fuit vero necesse totum hoc maldicentiae genus lege coercere.»

Pique sin odio, que si acaso infama, 345
 ni espere aplauso ni pretenda fama.
 Éstos podéis tener por aforismos,
 los que del arte no tratáis antiguo
 que no da más lugar ahora el tiempo;
 pues lo que les compete a los tres géneros 350
 del aparato que Vitrubio dice,
 toca al autor como Valerio Máximo,
 Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*,
 y otros los pintan con sus lienzos y árboles,
 cabañas, casas y fingidos mármoles. 355

347 *aforismos*: formas breves del discurso dramático.

350 Los tres géneros de escenarios —trágico, satírico y cómico— que registra Robortello siguiendo a Vitrubio: «Apparatus constat scena, habitu et vestita hominum, dicamus igitur singillatim de iis. Scenarum tria genera recenset Vitruvius: Tragicum, Satyricum, Comicum.»

351 *Vitrubio*: Marco Vitrubio Polión, (s. I a.C.), arquitecto y tratadista romano. Su fama se debe en exclusiva al tratado *De architectura*, que contiene valiosos comentarios sobre teatros y escenografía. Admirado durante la Edad Media, su edición en Roma (1486) ofreció a los artistas del Renacimiento un medio único mediante el que reproducir sus formas arquitectónicas.

351-355 Véase Robortello (*op. cit.*, pág. 37): «Apparatus constat scena, habitu et vestita hominum, dicamus igitur singillatim de iis. Scenarum tria genera recenset Vitruvius: Tragicum, Satyricum, Comicum. Postremum hoc ita effingi ait, ut privatorum aedificia cum fenestris ac portis prae se ferat, ut etiam nunc fit. Scenam primus Ap. Claudius (ut scribit Valerius Max.) varietate colorum adumbravit, cum ante ex tabulis confici soleret sine pictura. Scenae ornamenta sunt aulae, peripetasmata, vela, siparia et reliquia eiusmodi. Scena floribus sterneretur et croco, ut ex versu Horatii in Epist. Declarat Crinitus qui primum recte eum locum poetae explicavit.»

352 *Valerio Máximo*: (s. I a.C.-s. I d.C.), historiador latino, autor de *Hechos y dichos memorables*, dedicada al emperador Tiberio, compuesta por nueve libros, del cual filósofos y retóricos de la Edad Media y el Renacimiento extrajeron anécdotas morales contenidas en las obras de los historiadores latinos y griegos.

353 *Pedro Crinito*: Pietro Riccio, escritor florentino nacido hacia 1465. Sucesor de Poliziano en la cátedra de elocuencia latina y autor de un famoso texto, muy utilizado en la época, titulado *De honesta disciplina*; importante también por sus comentarios sobre escenografía. Con respecto a estas reflexiones sobre la representación de la comedia, véase José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

Los trajes nos dijera Julio Póllux,
 si fuera necesario, que en España
 es de las cosas bárbaras que tiene
 la comedia presente recibidas,
 sacar un turco un cuello de cristiano, 360
 y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo
 más bárbaro que yo, pues contra el arte
 me atrevo a dar preceptos, y me dejo
 llevar de la vulgar corriente adonde 365
 me llamen ignorante Italia y Francia.
 Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
 con una que he acabado esta semana,
 cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
 Porque fuera de seis, las demás todas 370
 pecaron contra el arte gravemente.
 Sustento en fin lo que escribí, y conozco
 que aunque fueran mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido,
 porque a veces lo que es contra lo justo 375
 por la misma razón deleita el gusto.

*Humana cur sit speculum comedia vitae
 qua ve ferat juveni, commoda quae ve seni
 quid praeter lepidosque sales, excultraque verba
 et genus eloqui ipurius inde petas 380
 quae gravia in mediis occurrant lusibus, et quam
 jucundis passim seria mixta iocis,*

356 *Julio Póllux*: (Naucratis, Egipto, 135-Atenas, 188), gramático y sofista, discípulo del retórico Adriano, y autor del monumental *Onomástico*, diez libros de carácter enciclopédico que se convirtieron en fuente de numerosas citas por parte de los eruditos de los siglos XVI y XVII (el tomo IV, en concreto, aporta información seminal sobre teatro). El verso es calco de Robortello (*op. cit.*, pág. 38): «Vestitas habitusque comicus huiusmodi narratur a Iulio Polluce fuiste.»

361 *calzas atacadas*: calzas que se sujetaban al jubón con agujetas; véase el famoso pasaje de *Don Quijote* (II, 50) en el que Sanchica habla con el paje que le ha traído nuevas de Sancho Panza: «Dígame, señor: mi señor padre ¿trae por ventura calzas atacadas después que es gobernador?»

*quam sint fallaces servi, quam improba semper
fraudeque et omni genis foemina plena dolis
quam miser infelix stultus, et ineptus amator
quam vix succedant quae bene coepta putes.*

385

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se pueda saber todo.

377-386 Último alarde de erudición del *Fénix*. Los versos se traducen:

Por qué es espejo de la vida humana
la comedia; qué bienes acarrea
al joven o al anciano; qué otra cosa
además de la gracia de sus sales,
de sus cultas palabras y su limpia
elocuencia traer puede, preguntas;
en medio de sus chanzas qué cuestiones
serias propone o entre alegres bromas
qué asuntos trascendentes va mezclando;
qué falsos los criados; qué perversa
la mujer y cuán llena de continuo
de engaños y falacias sin medida;
qué infeliz, miserable, necio y simple
el amante, y de qué bien distinto modo
acaba lo que tuvo el buen principio.